

orizzonti

© edizioni kaplan 2015
Via Saluzzo, 42 bis – 10125 Torino
Tel. e fax 011-7495609
info@edizionikaplan.com
www.edizionikaplan.com

ISBN 978-88-99559-01-4

In copertina: Jacques Perrin e Catherine Spaak ne *La calda vita*

Luciano De Giusti

Quarantotti Gambini e il cinema

Trasfigurazioni di una poetica

—k a p l a n—

Indice

<i>Note introduttive</i>	7
Capitolo 1	21
L'onda dell'incrociatore: <i>una trasposizione controversa</i>	
Capitolo 2	49
La calda vita: <i>un adattamento riduttivo</i>	
Capitolo 3	67
La rosa rossa: <i>un film commisurato al romanzo</i>	
Documenti e testimonianze	
<i>Cinema e letteratura. Domande a P. A. Quarantotti Gambini</i>	93
P. A. Quarantotti Gambini, <i>La calda vita: i pregi del film</i>	95
<i>Due lettere di Florestano Vancini a P. A. Quarantotti Gambini</i>	99
Tullio Kezich, <i>L'avventura produttiva de La rosa rossa</i>	101
Franco Giraldi, <i>La rosa rossa: ricordi della lavorazione</i>	105
<i>Note ai testi</i>	109
<i>Filmografia</i>	111
<i>Bibliografia</i>	113
<i>Indice dei nomi citati</i>	119

Note introduttive

Oggetto e orizzonte

Tra gli innumerevoli testi letterari di cui il cinema si è nutrito per trarne dei film figurano anche tre romanzi di Pier Antonio Quarantotti Gambini, indice di una certa congeniale predisposizione della sua narrativa alla trascrizione per lo schermo: *L'onda dell'incrociatore*, *La calda vita* e *La rosa rossa*. Indicati nell'ordine temporale in cui sono stati trasposti, essi hanno dato vita, rispettivamente, a *Les Régates de San Francisco (Il risveglio dell'istinto)*, 1960) di Claude Autant-Lara, *La calda vita* (1964) di Florestano Vancini e *La rosa rossa* (1973) di Franco Giraldi.

Nella pur vasta bibliografia sui rapporti tra cinema e letteratura queste trasposizioni non hanno mai avuto adeguata trattazione, rimanendo dunque, per molti aspetti, pagine bianche. Eppure si tratta di momenti storiografici che presentano svariati motivi di interesse, in particolare se assunti come specifici casi di studio dell'intricata e controversa relazione tra le due forme di espressione. Nella loro indagine, tesa a comprendere quanto dell'universo poetico dello scrittore filtri sullo schermo, lo sguardo analitico si allarga dal confronto testuale al quadro storico di riferimento, sempre determinante per ciascun caso; e ognuno di essi costituisce un'occasione propizia per ripensare la complessa dinamica dei processi traspositivi. La questione dell'adattamento cinematografico di opere letterarie è stata spesso, con buone ragioni, collocata al centro degli studi sul rapporto tra le due arti, benché essa rappresenti solo uno degli aspetti di una relazione che si articola in molte facce e che ha alle spalle una storia lunga quanto quella del cinema¹.

Fin dalla stagione aurorale dei primi incerti passi, il cinema si è rivolto alla letteratura quale immenso giacimento di storie da portare sullo schermo. Nato come dispositivo di cattura della vita colta nella flagranza del suo movimento, il cinematografo compie i primi balbettanti tentativi di trasformarsi in macchina narrativa attingendo alle sterminate risorse accumulate dalla let-

¹ Tra i testi degli ultimi anni, un allargamento dell'indagine a largo spettro su tutti gli aspetti del rapporto tra cinema e letteratura è offerta dal volume di Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo*, Marsilio, Venezia, 2007 (nuova edizione aggiornata e ampliata, 2010).

teratura nel corso di una storia millenaria. Per un medium nuovo e senza storia come il cinema, giovane e privo di ascendenze, è anche un modo di darsi una patente di nobiltà riscattando la propria natura di spettacolo popolare.

Il rapporto gerarchico tra i due mezzi si comprende bene, per esempio, da una lettera del 14 maggio 1909 inviata ad Antonio Fogazzaro dalla Cines, la nota casa produttrice italiana. Il conte Francesco Salimei, che la firma «come consigliere della “Cines” particolarmente incaricato della scelta dei soggetti», enuncia in premessa la motivazione che lo spinge: «Sto cercando di elevare l'importanza e la finezza delle nostre rappresentazioni». Con questo spirito, scrive, «desidero rivolgermi a Lei, perché, se l'idea non Le dispiaccia, voglia dirmi se sarebbe disposta a favorirci tanto la riduzione delle sue opere già edite, quanto la creazione di nuovi soggetti espressamente a questo scopo». Congedandosi, l'estensore della missiva si scusa per «questa iniziativa ardita» ma dice di averla assunta «persuaso che, malgrado l'umiltà del mezzo, le rappresentazioni cinematografiche siano mezzo utilissimo per la diffusione del buon gusto artistico e della cultura»². Valori che il cinema si prefigge di far propri attingendoli dalla letteratura.

Per designare il processo di trascrizione delle opere dello scrittore che venissero adattate per lo schermo, l'estensore della missiva usa il termine di «riduzione» che talvolta si troverà anche nei titoli di testa dei film tratti da testi letterari: segno dell'umile disposizione assunta dal cinema, consapevole di non possedere la dotazione espressiva adeguata a rendere conto di tutti gli effetti di senso della letteratura. Quest'ultima offre il suo patrimonio potenzialmente inesauribile non senza una iniziale diffidenza nei confronti della nuova forma di spettacolo popolare. Il cinema viene guardato con sospetto, non ancora e non tanto perché avrebbe rivaleggiato con la letteratura offrendosi come fonte alternativa di storie, quanto per ciò che esso poteva farne trasponendola nel linguaggio delle immagini: atteggiamento comprensibilmente guardingo se si pensa al salto mortale costituito dal passaggio da una forma di comunicazione verbale a una prevalentemente iconica.

Ma il fronte dei letterati non fu univoco e compatto. Il loro atteggiamento si è dispiegato in un ventaglio di posizioni che oscilla tra le due polarità estreme della chiusura più diffidente e della più disponibile apertura: la prima, frequente e diffusa agli inizi, nel corso del tempo ha lasciato sempre più spazio alla seconda che caratterizza i contemporanei rapporti tra cinema e letteratu-

² Lettera riportata in Antonio Costa, *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Bulzoni, Roma, 2002, pp. 73-74.

ra. La prevenuta diffidenza iniziale andò progressivamente dissolvendo man mano che il cinema, dopo essersi appropriato non solo di storie e personaggi, ma anche di spunti, forme e strutture narrative, cominciò a crearne di proprie, scaturite dalla specificità del suo linguaggio.

Lo scrittore e il cinema

Il cinema suscitò sempre maggiore interesse negli scrittori, offrendosi a sua volta come sorgente di modalità narrative capaci di riversarsi nella scrittura letteraria influenzandola sensibilmente. Nel suo studio monografico su Quarantotti Gambini, per esempio, Riccardo Scrivano ricorda come egli ebbe «forse da sempre, presenti alla mente gli strumenti espressivi del cinema» che «cercò di tradurre in modi e forme proprie del fatto letterario»³. Notando la presenza di uno sguardo cinematografico nel modo in cui la voce narrante segue e accompagna i due ragazzi, Ario e Berto, nell'*Onda dell'incrociatore*, uno scrittore avvertito quale Mauro Covacich, osserva:

Sono inquadrature in pseudo-soggettiva piene di empatia e dedizione, la stessa cura per il balbettio emotivo della preadolescenza che mostrerà più di settant'anni dopo Gus Van Sant nel film *Paranoid Park*, gli stessi movimenti di macchina, solo che è scrittura, non cinema: la scrittura di un discreto, insospettato precursore⁴.

L'attenzione dello scrittore per il cinema è ben testimoniata in un'intervista del 1964 pubblicata da «L'Europa letteraria» in occasione dell'uscita del film *La calda vita*. In tale frangente, interpellato proprio sul rapporto tra cinema e letteratura, sostenne che «il buon cinema ha una forza di linguaggio anche superiore a quella delle pagine di un libro»⁵. Cercando di spiegare la maggiore intensità che talvolta l'immagine filmica possiede rispetto alla parola, si addentrò in una suggestiva argomentazione sulle differenze tra i due sistemi espressivi, osservandoli dal punto di vista della ricezione. Mentre al lettore si richiede una partecipazione attiva nella formazione di una propria immagine

³ Riccardo Scrivano, *P. A. Quarantotti Gambini*, La Nuova Italia, Firenze, 1976, p. 56 e p. 43.

⁴ Mauro Covacich, *Introduzione*, in Pier Antonio Quarantotti Gambini, *Opere scelte*, Bompiani, Milano, 2015, pp. XII-XIII.

⁵ *Domande a P. A. Quarantotti Gambini*, «L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica», V, 26, febbraio 1964, p. 130.

mentale del fatto narrativo, una figurazione endogena prodotta a partire dalle parole, alla mente dello spettatore vengono consegnate precise immagini già formate, che «colpiscono istantaneamente i centri emotivi: anche senza, o quasi senza, la mediazione filtrante e graduale – e quindi rallentante e critica – del cervello»⁶. Lo scrittore coglie qui il carattere di immediatezza che contraddistingue l'immagine filmica, la quale si offre allo spettatore bruciando le tappe della mediazione cerebrale che sarebbe necessaria alla decrittazione della enorme quantità di informazioni fornite simultaneamente in questa forma di comunicazione reticolare sostanzialmente diversa da quella sequenziale della catena verbale. Nella sua immediatezza l'immagine cinematografica tende a «ingannare lo spettatore proponendosi a lui come una riproduzione fotografica della vita stessa»⁷.

Su questo stesso tema stava riflettendo, proprio allora e in analoga direzione, Pier Paolo Pasolini, che da qualche anno si era messo dietro la macchina da presa e, misurandosi con il sistema espressivo del cinema, sperimentava le differenze rispetto a quello della letteratura. Nel celebre scritto del 1965, *Il «cinema di poesia»*, il poeta diventato regista osserva che, rispetto a quella verbale, «la comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematografico è, al contrario, estremamente rozza, quasi animale»⁸. L'impianto espressivo del cinema è, secondo Pasolini, fondamentalmente irrazionalistico. Manca a esso la razionalità della prosa verbale: «Tutti i suoi elementi irrazionalistici, onirici, elementari e barbarici, sono stati tenuti sotto il livello della coscienza»⁹. Un'osservazione, questa, riconducibile a quella formulata a suo tempo da Franz Kafka che, di fronte alla velocità con cui al cinema le immagini si susseguono senza lasciarsi guardare, conclude: «Lo sguardo non si impadronisce delle immagini, ma queste si impadroniscono dello sguardo e allagano la coscienza»¹⁰.

Dieci anni dopo quel famoso testo nel quale Pasolini sosteneva che un film, per le ragioni addotte, è sempre un «monstrum» ipnotico, Roland Barthes pare raccoglierne il testimone: nel suo *En sortant du cinéma*, un testo soggettivato da tracce autobiografiche, il grande semiologo nota che quando esce dalla sala cinematografica, dove ha assistito a «questo festival di emozioni

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Pier Paolo Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, p. 173.

⁹ Ivi, p. 176.

¹⁰ Franz Kafka, *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano, 1972, p. 1126.

che si chiama film», lo spettatore «esce da un'ipnosi»¹¹. Perché? Per la natura profondamente illusiva, lusingante, dell'immagine filmica: «coalescente (il suo significante e il suo significato ben fusi), analogica, globale, pregnante: è un'illusione perfetta»¹². Si sprigiona così «l'ipnosi del verosimile (dell'analogico)» che caratterizza lo spettacolo cinematografico¹³.

Vi è una sorprendente prossimità tra le visioni di Barthes, Pasolini e Quarantotti Gambini soprattutto laddove quest'ultimo parla dell'inganno prodotto dall'immagine cinematografica che si offre come «riproduzione fotografica della vita stessa»¹⁴. Su questa base lo scrittore istriano è portato a concludere la sua argomentazione con un'ipotesi che oggi potrebbe essere avvalorata dalle ricerche sui neuroni specchio: «Si potrebbe persino azzardare che il cinema, al contrario della letteratura, tende ad annullare o per lo meno a diminuire la funzione del cervello a favore dell'emotività»¹⁵.

Nonostante l'assidua attenzione riservata al cinema, in particolare al suo linguaggio, a differenza di molti altri scrittori della sua generazione che collaborarono con l'industria cinematografica prestando talento e competenze come estensori di soggetti e sceneggiature, Quarantotti Gambini non si cimentò mai in tali forme di arte applicata. In occasione delle prime due trasposizioni di suoi romanzi, *Les Régates de San Francisco* e *La calda vita*, venne anche prefigurata la possibilità di una sua fattiva partecipazione alla stesura delle sceneggiature, ma in entrambi i casi la prospettata collaborazione non avvenne. Non ho trovato riscontro documentale di un esplicito diniego dello scrittore ma, certo, egli sembra aver custodito a lungo dentro di sé il monito di Somerset Maugham narrato in *Neve a Manhattan*.

In questo volume di appunti di viaggio, pubblicato postumo, Quarantotti Gambini racconta, tra l'altro, anche il suo furtivo incontro con lo scrittore inglese a bordo del Rex, il transatlantico in rotta verso gli Stati Uniti, che nel 1939 lo conduce a un breve soggiorno a New York, Filadelfia e Boston.

¹¹ Roland Barthes, *Uscendo dal cinema*, in Alberto Barbera, Roberto Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano, 1978, p. 455 e 454.

¹² Ivi, p. 456.

¹³ Ivi, p. 457.

¹⁴ Si tratta di quello stesso inganno che Barthes presenta come «il paradosso fotografico»: in quanto *analogon* perfetto del reale, offre l'impressione di essere un linguaggio che veicola messaggi senza codice; cfr. *L'obvie e l'obtus. Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris, 1982 (tr. it. *Il messaggio fotografico e Retorica dell'immagine* in *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, 1985).

¹⁵ *Domande a P. A. Quarantotti Gambini*, cit.

Il nome dello scrittore, gridato senza sosta in luminosi caratteri cubitali a Broadway, fa scattare il flashback di un'immagine a contrasto sulla nave che sta per approdare a Manhattan, in cui egli appare

tutto solo sull'ultimo ponte, chiuso sino agli orecchi nel cappotto. [...] Maugham stava lì, assorto. "*N'écoutez jamais pour le cinéma: c'est la mort*", mi raccomandò riscuotendosi e stringendomi la mano. Poi non lo vidi più. E ora, qui a Broadway, leggo il suo nome proprio all'entrata di un cinema. La grande scritta luminosa annuncia un film (gli veniva da esso quell'avversione?) tratto a Hollywood da un suo soggetto¹⁶.

Lo stesso episodio riaffiora alla memoria in un'intervista del 1949 nella quale, alla domanda se pensasse di potersi dedicare anche al cinema, Quarantotti Gambini risponde:

Più volte il regista Soldati mi ha chiesto di scrivere il soggetto di un film di ambiente triestino, o almeno di collaborare con lui alla realizzazione di un film che verrebbe girato a Trieste, con attori triestini scelti dalla vita di tutti i giorni. Mi sono sempre difeso da questa tentazione anche perché un lavoro del genere richiede una tecnica speciale, che molto spesso falsa la visualità di uno scrittore, come il ping-pong può falsare l'occhio del giocatore di tennis. Ricordo che in viaggio verso l'America conobbi Somerset Maugham, il quale non si stancava di ripetermi: "Non si dia mai al cinematografo. È la morte, la morte"¹⁷.

Quarantotti Gambini non sarà mai scrittore per il cinema. Si limiterà a cedere, volentieri, i diritti di adattamento di suoi romanzi. Dei due trasposti quand'egli era vivente, solo uno lo lasciò soddisfatto, *La calda vita*, considerato un film ricco di «momenti la cui resa artistica, delicata e penetrante, oltre che drammatica, è altrettanto efficace delle pagine da cui sono nati»¹⁸. Non è frequente che l'autore dell'opera che sta alla sorgente del film si esprima così. Forse dipende proprio dal

¹⁶ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *Neve a Manhattan*, a cura di Raffaele Manica, Fazi Editore, Roma, 1998, pp. 15-16.

¹⁷ Pier Antonio Quarantotti Gambini in Franca Roberti, *Quarantotti Gambini resiste alla tentazione del cinema*, «La voce libera», 17 gennaio 1949. È curioso come Mario Soldati, nonostante fosse già uno scrittore affermato, sia visto da Quarantotti Gambini soprattutto come regista.

¹⁸ *Domande a P. A. Quarantotti Gambini*, cit.

fatto che lo scrittore aveva chiara consapevolezza della differenza di statuto espressivo tra i due linguaggi che entra in gioco nel processo di trascrizione.

Il nome della cosa

Per contrassegnare il passaggio da un medium all'altro sono stati spesso utilizzati termini quali «trascrizione» o «trasposizione» che, poggiando sul medesimo prefisso, fanno riferimento a qualcosa che viene trasferito altrove, collocato in un altro luogo. Su questi e altri termini, variamente impiegati nel corso di oltre mezzo secolo di studi disciplinari, si è darwinianamente imposto per selezione culturale quello di «adattamento», utilizzato perlopiù come sinonimo di adeguamento: riassetto di qualcosa che viene collocato in un altro orizzonte, adattato a un diverso contesto. Non è solo una questione di misura come nel caso di un abito riadattato per un altro corpo. L'adeguamento non avviene entro uno spazio omologo, ma in un'altra dimensione, uno spazio simbolico diversamente strutturato e regolato. Come nota Linda Hutcheon, «l'idea di adattamento è in realtà molto difficile da definire», anche perché «si usa normalmente la stessa parola per indicare sia il processo sia il prodotto»¹⁹. Nonostante l'oscillazione semantica, negli studi internazionali *adaptation* si è affermato come il termine convenzionale più diffuso e accettato.

Non ha trovato altrettanti consensi quello a suo tempo proposto da Roman Jakobson per designare la medesima operazione: «trasmutazione». Il celebre linguista colloca tale processo nell'ambito della traduzione distinguendo «tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici»²⁰. Mentre le prime due forme di traduzione sono rispettivamente endolinguistica e interlinguistica, la terza, intersemiotica, viene qualificata come trasmutazione. Il termine è assai pregnante perché significa, contemporaneamente, sia traduzione sia trasformazione. In quanto traduzione fa implicitamente riferimento a qualcosa che permane riconoscibilmente invariato, conservato e custodito, mentre viene condotto altrove; in quanto trasformazione si riferisce all'inevitabile metamorfosi che quella stessa cosa subisce nel trasloco in un altro sistema semiotico.

¹⁹ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006 (tr. it. *Teoria degli adattamenti*, Armando, Roma, 2011, p. 38).

²⁰ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, 1963 (tr. it. *Aspetti linguistici della traduzione* in Id., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1991, p. 57).

Nella sua definizione dell'atto traduttivo Jakobson esplicita e ribadisce il fatto che ogni traduzione è sempre anche un'interpretazione, come suggerivano i latini assegnando all'operazione il valore di un accordo negoziale (*interpretium*). Essi designavano l'atto del tradurre principalmente con *vertere*, ovvero trasformare, mutare, metamorfizzare: questi echi semantici che risuonano nella parola «trasmutazione» utilizzata da Jakobson rendono ragione della predilezione personale per questo termine che non ha avuto fortuna. La pregnanza della parola è dovuta anche alla tensione dell'antinomia che reca in sé. La trasmutazione (implicata nel termine) confligge con l'idea di traduzione nella quale, per principio, l'originario nucleo di senso deve essere mantenuto e protetto. La trasposizione filmica è invece anche, sempre e necessariamente, trasformazione indotta dal cambio di materia dell'espressione²¹.

Nella traduzione intersemiotica il passaggio di materia implica, secondo Umberto Eco, «una manipolazione che sarebbe ardito designare come traduzione»²². La si può considerare tale solo se circoscritta a un aspetto, a un certo livello testuale. Ma così, isolando e traducendo solo quello, ovvero solo una parte, la trasmutazione filmica non può che presentarsi come riduttiva del testo fonte.

Allo stesso tempo, è inevitabile che la trasmutazione di materia «aggiunga» significati, o renda rilevanti connotazioni che non erano originariamente tali»²³. Argomentando sulla specificità della traduzione intersemiotica, Eco ricorda che per principio una traduzione «non deve dire di più di quanto dica l'originale»²⁴. Tutt'al più, nel caso di una grande traduzione, come scrive Georges Steiner, essa «conferisce all'originale ciò che è già lì»²⁵.

Nella trasmutazione filmica perdite e aggiunte sembrano dunque egualmente inevitabili, iscritte nel processo. Sommate a tutte le altre opzioni, dalle trasformazioni agli spostamenti, esse ci mettono di fronte a una sterminata costellazione di varianti difficilmente riassumibile in uno schema di sintesi.

Nella filiera della produzione cinematografica un primo passaggio determinante per le sorti della trasposizione è costituito dalle scelte operate in quella struttura di transizione che è la sceneggiatura. Già in questo stadio av-

²¹ Tra gli studi che concepiscono l'adattamento come forma di traduzione rinvio al testo di riferimento di Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione*, Utet, Torino, 2003.

²² Umberto Eco, *Dire quasi la stesa cosa*, Bompiani, Milano, 2003, p. 330.

²³ Ivi, p. 324.

²⁴ Ivi, p. 328.

²⁵ Georges Steiner, *Nessuna passione spenta*, Garzanti, Milano, 1997, citato in Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione*, cit. p. 138.

vengono rilevanti interventi di trasformazione della fonte, sia sul piano degli eventi sia su quello degli esistenti (personaggi e ambienti). I primi possono essere mantenuti in tutto o in parte, soppressi alcuni, aggiunti altri. Quelli che permangono possono però venire modificati tanto nella loro collocazione sull'asse dell'intreccio, quanto nelle modalità del loro accadere, in una illimitata prospettiva di varianti possibili. Le medesime possibilità interessano gli esistenti. I personaggi possono essere ridotti per soppressione o incrementati con l'inserimento aggiuntivo di qualcuno non previsto nel testo d'origine; possono venire modificati nel loro profilo e nella loro funzione narrativa, secondo una variegata miriade di casi non riconducibile a uno schema esaustivo.

Ma il vero punto di catastrofe in cui tutto precipita è dato dalle operazioni successive, schiettamente cinematografiche, di produzione e postproduzione: messa in scena, riprese, edizione. Mentre in fase di sceneggiatura il film è ancora sulla carta, omologo alla fonte letteraria quanto a materia dell'espressione, nello stadio successivo le parole diventano immagini e suoni, prendono sembianza diversa, assumendo la forma sensibile di un altro corpo segnico. Accade qualcosa di simile a una trasmutazione alchemica della materia. Un intero universo diegetico solo evocato ora ottiene rappresentazione sensibile. Ciò che viveva come immagine mentale viene raffigurato in tutti i suoi connotati fisici, offerto alla percezione sensoriale nella veste di immagini ottiche e acustiche. Su questo, che sempre avviene nel passaggio dalla letteratura al cinema, inducevano a riflettere le osservazioni di Quarantotti Gambini sopra riportate. Mentre lo scrittore può lasciar dimorare in sospensione certi aspetti, mantenendoli, per specifiche ragioni espressive, deliberatamente vaghi e indeterminati, nella rappresentazione filmica personaggi e ambienti devono essere definiti in tutta la loro fisionomia percettiva. Un passaggio di stato (e di statuto semiotico) in cui l'indeterminato si determina.

Passando da una semiotica verbale a una sincretica come il cinema, che cosa avviene del testo letterario di partenza? Cosa ne resta e quanto va perduto? Tale interrogativo ha attraversato la storia di quella parte degli studi, dedicati al rapporto tra cinema e letteratura, che si definiscono *source oriented*. Nella riflessione di un caposcuola come Victor Šklovskij troviamo una risposta piuttosto netta: «Se è impossibile esprimere un romanzo con parole diverse da quelle con cui è stato scritto [...] ancor meno si può sostituire una parola con un'ombra grigio-nera balenante sullo schermo»²⁶. Dalla convinzione della sostanziale intraducibilità del letterario in quanto tale scaturisce una

²⁶ Victor Šklovskij, *Letteratura e cinema*, in Giorgio Kraiski, *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano, 1987, p. 115.

conclusione perentoria: «Del romanzo quasi niente può essere trasferito sullo schermo. Quasi niente, all'infuori del nudo soggetto»²⁷.

Gran parte degli studi teorici sull'adattamento sviluppatasi a partire dagli anni Cinquanta del Novecento partono dal presupposto che, quasi sempre, oggetto di trasposizione sia la fabula. Sulla base di un'ampia casistica, alcune teorie hanno proposto delle classificazioni dei tipi di adattamento basate su cosa e quanto di un testo letterario venga trasposto sullo schermo. Ricorre in molte di esse la formulazione di un modello triadico fondato sul grado di rispetto della fonte; adeguatezza che può oscillare tra un livello minimo e uno massimo, passando schematicamente per un parziale livello intermedio. I nomi con cui si designano i livelli di prossimità al testo fonte sono diversi a seconda del teorico che li propone, ma non muta il criterio assunto per modellare la tassonomia. Tudor Eliad esprime la gradazione in termini di fedeltà «minimale, parziale e massima»²⁸. Dudley Andrew parla di *Fidelity of Transformation, Intersection e Borrowing* per designare rispettivamente: la fedeltà ai tratti principali della fonte; una sua reinterpretazione o decostruzione mantenendo la struttura narrativa di base; l'assunzione della fonte a prestito occasionale per la produzione di un testo originale²⁹. Dwight Swain propone una tripartizione analoga scandita in forme di adattamento che seguono da vicino l'articolazione narrativa della sorgente, quelle che ne assumono solo i passaggi chiave, mentre altre, ispirandosi ad alcuni elementi, delineano un'opera nuova³⁰. Non diversamente Patrick Cattrysse che, osservando l'adattamento nei manuali di sceneggiatura, nota come vi si possano distinguere tre forme generali di trasposizione: aderente a ogni aspetto del testo letterario, solo alle scene chiave o costruzione originale che assume il testo fonte come semplice spunto³¹. Tutti questi modelli fanno implicito riferimento all'idea di fedeltà che si è cercato di rendere meno vaga distinguendone due dimensioni: fedeltà alla lettera e allo spirito. Ma una simile distinzione è stata messa in discus-

²⁷ Ivi, p. 117.

²⁸ Cfr. Tudor Eliad, *Les secrets de l'adaptation*, Dujarric, Paris, 1981.

²⁹ Cfr. Dudley Andrew in Brian McFerlane, *Novel to Film*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1986.

³⁰ Cfr. Dwight V. Swain, *Film Scriptwriting*, Focal Press, London/Boston, 1984 (si veda la sintetica esposizione della sua tripartizione in Sara Cortellazzo, Dario Tomasi, *Letteratura e cinema*, Laterza, Bari, 1998, p. 17).

³¹ Cfr. Patrick Cattrysse, *Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals*, «Target. International Journal of Translation Studies», IV, 1, 1992 (citato in Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione*, cit., p. 24). Una analoga tripartizione viene riproposta in Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003, pp. 70-75.

sione da una stringente argomentazione di Jean Mitry. Secondo lo studioso francese «quando si passa da un sistema di segni a un altro i valori cambiano» ed è assurdo pensare che «i significati esistano indipendentemente dall'espressione». Ne conclude: «Tradire la lettera è tradire lo spirito giacché lo spirito non è in alcun altro luogo se non nella lettera»³².

Prima di lui André Bazin aveva messo fuori gioco l'idea di fedeltà tout court. Nel celebre saggio sull'adattamento operato da Robert Bresson del *Diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos, con un tono vagamente normativo, Bazin scrive:

Non si tratta più di *tradurre* nel modo più fedele e intelligente possibile [...] ma piuttosto di costruire *sul* romanzo, *attraverso* il cinema, un'opera di secondo grado. Non un film "paragonabile" al romanzo, o "degno" di lui, ma un nuovo oggetto estetico che è qualcosa come il romanzo moltiplicato per il cinema³³.

La posizione assunta da Bazin è all'origine della moderna concezione dell'adattamento come operazione liberamente creativa, svincolata dall'obbligo di ogni forzata osservanza della fonte in base alla quale «fedeltà significava quindi rispetto dello spirito ma ricerca di necessari modelli equivalenti»³⁴. Una posizione, questa, che si può considerare *target oriented* ante litteram, dato che il criterio di valutazione si sposta da una ambigua e malintesa fedeltà alla pregnanza del nuovo oggetto estetico creato nell'orizzonte della cultura di arrivo.

Orientamento

Prefiggersi di analizzare come i tre romanzi di Quarantotti Gambini portati sullo schermo siano stati trasfigurati nell'itinerario transemiotico, cercando di vedere quanto della poetica dello scrittore istriano permanga nei testi filmici, reca in sé il presupposto che tali analisi siano implicitamente *source oriented*. Tuttavia, anche se questi sono stati certamente gli interrogativi che in parten-

³² Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma II. Les formes*, Editions Universitaires, Paris, 1965, pp. 347 e 348.

³³ André Bazin, *Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson*, «Cahiers du cinéma», 3, giugno 1951, p. 19 (Cfr. tr. it parziale in Giovanna Grignaffini [a cura di], *La pelle e l'anima*, La Casa Usher, Firenze, 1984, p. 132).

³⁴ *Ibidem*.

za hanno orientato la ricerca, nessuna devozione viene riservata all'idea ormai obsoleta di fedeltà che neppure lo scrittore richiedeva, avvertito com'era dello scarto tra i due sistemi espressivi che la metteva fuori gioco.

Pur muovendoci nel solco di un orientamento che assume i testi come terraferma sicura sulla quale esercitare l'azione comparativa, l'analitica testuale viene assunta come precondizione, indispensabile a comprendere cosa avviene nel processo di trasmutazione, ma praticata con la consapevole avvertenza che essa rappresenta solo un aspetto dell'esplorazione. Se lo scopo è quello di ricostruire quel processo nella sua dinamica complessità, l'analisi comparativa è un momento necessario ma non esaustivo. Se essa si limita infatti a una ricognizione delle varianti e provvede alla loro descrizione sinottica, si mantiene nello statuto cognitivo della constatazione che, di per sé, non rende conto delle ragioni pragmatiche di quel risultato, risalenti alle circostanze storiche che fanno di ogni adattamento un irripetibile caso a sé, riconducibile, certo, a un modello, ma irriducibile a esso.

Nonostante si tratti di un principio risaputo e largamente condiviso, Linda Hutcheon avverte il bisogno di ricordare che un adattamento «non esiste, né in quanto prodotto, né in quanto processo, nel vuoto, ma sempre in un contesto – un tempo e un luogo, una società e una cultura determinate»³⁵. L'adattamento di un testo letterario è sempre frutto di un vasto e articolato campo di tensioni nel quale agiscono una moltitudine di componenti. L'esito formale della trasposizione è radicato nel processo generativo che gli dà luogo: itinerario che occorre osservare nelle sue tappe, stadi di progressivo avvicinamento alla configurazione finale del testo di arrivo che ha le sue ragioni nella concatenazione di scelte di volta in volta attuate lungo il percorso operativo. L'esplorazione di tali circostanze fornisce all'accertamento delle varianti uno sfondo prospettico. Offre una possibile spiegazione del dato attraverso il percorso genealogico, rendendo ragione di come e perché nel processo è avvenuto l'approdo a quella determinata variante opportunamente rilevata dall'analisi comparata. Il risultato testuale in quanto prodotto dell'adattamento viene pertanto inserito e colto nella dimensione storica del processo: le analisi e le ricostruzioni storiografiche che seguono sono state condotte con questo spirito.

³⁵ Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti*, cit., p. 13.



Pier Antonio Quarantotti Gambini, Trieste 1930-1931 (Archivio Irci)

Capitolo 1

L'onda dell'incrociatore: *una trasposizione controversa*

Il romanzo e la prospettiva del cinema

Il primo romanzo di Quarantotti Gambini oggetto di trasposizione cinematografica fu *L'onda dell'incrociatore*, scritto nell'autunno-inverno tra il 1942 e il 1943, ma pubblicato solo quattro anni più tardi, nel 1947, da Einaudi, che da quel momento diventa il suo editore di riferimento. Nel maggio del '43, Giulio Einaudi, gli scrive: «Il Suo romanzo è bellissimo, certo la cosa migliore che ha fatto sinora, e io sono lieto e orgoglioso di pubblicarlo»¹.

Si tratta di un giudizio antitetico a quello dell'amico Bobi Bazlen, l'acuto scopritore di opere, promotore di talenti, gran consigliere editoriale di libri da tradurre e pubblicare, al quale, pressoché contemporaneamente, Quarantotti Gambini aveva mandato il romanzo in lettura. «Mi sembra la cosa meno felice che tu abbia scritto finora, benché ora, a distanza, ne abbia un'impressione molto migliore di quanto ne avessi leggendolo», gli scrive². Ancorché mitigato nella seconda parte dell'affermazione, Bazlen cerca di spiegare anche a se stesso le ragioni di un giudizio così severo: «Probabilmente per il ricordo violento degli ultimi capitoli, molto suggestivi, che assorbe quello dei capitoli precedenti, e dà, nel ricordo, alla novella un'organicità e un'unità che, leggendola, ho inteso pochissimo»³.

Il giudizio di Bazlen colpisce alquanto lo scrittore quasi da indurlo a pensare per un momento addirittura di buttare il lavoro, ma l'amico lo convince che si può salvare con una serie di correzioni che in un'altra lettera gli indica molto

¹ Giulio Einaudi a Quarantotti Gambini, 24 maggio 1943, in Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 47.

² Bobi Bazlen a Quarantotti Gambini, 18 maggio 1943, Archivio Irci.

³ Ciò non impedisce a Bazlen di aggiungere poco oltre nella missiva: «l'insieme è spesso gratuito, spesso pleonastico, spesso monotono, spessissimo irritante» (Ivi).

puntualmente⁴. Si tratta di interventi stilistici, lessicali, perfino narratologici, d'impianto sottrattivo:

prima di tutto ti consiglierei, se permetti, di non far dormire Ario e sua madre nello stesso stanzone, anzi, se accentui qualche cautela particolare della madre per evitare che il figlio si accorga che porta degli uomini a casa (sta poi a te di trovare l'episodio per cui il figlio se ne accorge lo stesso) togli qualcosa di troppo penoso alla situazione, e non sei costretto a togliere troppe altre brutalità negli altri capitoli. In genere non si tratta di togliere, unicamente di smorzare, o di far intravedere⁵.

Nel frattempo anche Einaudi gli chiede in via prudenziale di attenuare alcuni momenti che potrebbero risultare scabrosi per la censura fascista, di «attuare certi particolari troppo crudi»⁶. Quarantotti Gambini mette a frutto riserve e annotazioni ricevute, rivede a fondo il romanzo, intitolato in origine «La marena», al quale riconosce tutti i difetti di una prima stesura scritta di getto⁷. Vi si dedica in una fase difficile della sua vita. Nel 1945 viene infatti sospeso dall'incarico di direttore della Biblioteca civica di Trieste da parte dell'occupazione jugoslava, incarico poi definitivamente revocato dal Governo militare alleato. Dopo aver subito l'ingiustizia di epurazione per «favoritismo fascista», lascia la città che è stata la sua seconda patria per stabilirsi a Venezia.

Nel clima desolato di questi eventi Quarantotti Gambini lavora alla revisione del romanzo e lo fa alacramente. Umberto Saba, con il quale c'è un solido legame di profonda amicizia, gli raccomanda di farlo senza fretta, per riconsegnarlo all'editore nella sua forma più perfetta: «Non lasciarti portar via quel libro prima di averlo portato all'ultima a te possibile perfezione. *Non aver fretta*»⁸. In una breve lettera del 12 settembre 1945, collocata in apertura del romanzo come parte integrante dell'opera, Saba gli suggerisce anche il titolo definitivo, *L'onda dell'incrociatore*. A ritardarne l'uscita, oltre ai tempi prolungati per i minuziosi ritocchi che lo scrittore vi apporta, concorre il ridotto funzio-

⁴ Bazlen a Quarantotti Gambini, 27 maggio 1943, Archivio Irci.

⁵ Ivi.

⁶ Einaudi a Quarantotti Gambini, 24 maggio 1943, cit.

⁷ Einaudi a Quarantotti Gambini, 14 giugno 1943, in Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit. p. 48.

⁸ Saba a Quarantotti Gambini, 24 novembre 1945, in Umberto Saba, Pier Antonio Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, a cura di Linuccia Saba, Mondadori, Milano, 1965, p. 30.

namento degli stabilimenti tipografici per penuria di energia elettrica e di carta che contrassegnarono la ripresa produttiva dopo la guerra. Quando finalmente viene pubblicato, nel 1948 il romanzo vince il premio Bagutta.

Fin dal '46 Bobi Bazlen aveva suggerito a Quarantotti Gambini di prendere in considerazione la prospettiva economica di qualche buon guadagno derivante dalla vendita dei diritti di trasposizione cinematografica delle proprie opere letterarie⁹. Ora questa opportunità gliela dischiude concretamente per *L'onda dell'incrociatore*. In una lettera del 8 maggio 1950 gli scrive:

Non te la do per sicura perché sono ambienti strani: ma esiste una probabilità abbastanza grande che io ti possa vendere il soggetto dell'“incrociatore” per un film – per ragioni di censura, certi particolari dovrebbero venir attenuati, e ci sarebbe forse anche la necessità di cambiare la fine, ma son cose che succedono a tutti i romanzi che vengono filmati – il film verrebbe girato a Napoli, e non a Trieste¹⁰.

Alla luce di ciò che poi accadrà davvero dieci anni più tardi, colpisce la prefigurazione di un possibile cambio di finale che, è vero, talvolta accade, ma non a tutti i romanzi portati sullo schermo. La lettera appare lungimirante anche per il cenno di Bazlen a eventuali problemi di censura che si potrebbero presentare – gli stessi cui accennava Einaudi per il romanzo – e alla necessità di aggirarli: problemi che infatti si proporranno realmente.

Quarantotti si presta alla richiesta di scrivere egli stesso una lettera destinata all'interlocutore di Bazlen nella quale autorizza l'amico, interessato a ottenere una provvigione, a trattare per suo conto: «sempreché gli eventuali acquirenti diano anche garanzia di una realizzazione artistica adeguata»¹¹. Nella stessa missiva lo scrittore mette in campo strategicamente la prospettiva di successive

trattative in Francia, dove, dopo la pubblicazione già avvenuta dell'*Onda* presso Gallimard (sotto il titolo, come saprai, di *Les Régates de San Francisco*) c'è molto interesse, da parte di alcuni competenti, per le sue possibilità di realizzazione cinematografica (qualcuno anzi come Marc Bernard che

⁹ Cfr. Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 73.

¹⁰ Bazlen a Quarantotti Gambini, 8 maggio 1950, Archivio Irci.

¹¹ Quarantotti Gambini a Bazlen, 30 maggio 1950, Archivio Irci.

ne ha parlato alla radio di Parigi, mi diceva che l'*Onda* è già quasi di per se stessa la sceneggiatura pronta di un film)¹².

Entrando nel merito del negoziato finanziario, lo scrittore chiede, oltre a una percentuale sugli utili, due milioni subito e, per tenere elevato il potere contrattuale a sostegno della sua richiesta, aggiunge: «A suo tempo pensavo che non avrei ceduto il diritto di trarre un film dall'*“Onda”* (che mi è molto cara e le cui possibilità cinematografiche tentavano anche Mario Soldati) per meno di 5 o 6 milioni»¹³. Ma le trattative di Bobi Bazlen non approdano ad alcun contratto e il progetto di adattamento tutto italiano si inabissa. Il testimone passa allora ai francesi.

Verso l'adattamento francese

Qualche anno dopo, a propiziare la trasposizione cinematografica del romanzo provvede Jean Rossignol, cognato di Claude Gallimard, al quale, nell'organizzazione interna della rinomata casa editrice, è affidato il compito di trattare i diritti cinematografici delle opere in catalogo. In una lettera dell'ottobre 1953 Rossignol informa Quarantotti Gambini del fatto che ne sta parlando «con un buon produttore (quello di *Jeux interdits*) che ama il suo libro» ed è associato a un produttore italiano¹⁴.

Muovendosi su più fronti, Rossignol ricorda inoltre allo scrittore di aver segnalato il libro all'attenzione di Marcel Carné: il regista di grandi film come *Quai des brumes* (*Il porto delle nebbie*, 1938) e *Les Enfants du paradis* (*Amanti perduti*, 1945) si sarebbe dimostrato interessato al punto da chiedere di essere avvisato prima di trattare la cessione dei diritti ad altri che avessero manifestato analoghi intendimenti¹⁵.

¹² Ivi.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Jean Rossignol a Quarantotti Gambini, 17 ottobre 1953, Archivio Irci. Il produttore di *Jeux interdits* (*Giochi proibiti*, 1952), pluripremiato film di René Clément, regista noto anche in Italia dove ha girato *Le mura di Malapaga* (1949), è Robert Dorfmann, al quale si deve anche la produzione di *Trois femmes* (1952), un film tratto da racconti di Mau-pasant, prima affermazione nel lungometraggio del regista André Michel, noto fino a quel momento per il corto sperimentale *La rose et le réséda* su un poema di Louis Aragon. Robert Dorfmann avrebbe successivamente legato il suo nome alla produzione di film celebri come, per esempio, *L'anno scorso a Marienbad* (1961) di Alain Resnais, *Tristana* (1970) di Luis Buñuel e *Papillon* (1973) di Franklin J. Schaffner.

¹⁵ Cfr. Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 74.

Da questa ricostruzione documentale, si può dunque comprendere perché, nell'autunno del 1955, intorno all'ipotesi di un film tratto da *L'onda dell'incrociatore*, le indiscrezioni di stampa facciano circolare, accanto a quello di Mario Soldati, i nomi di René Clément e Marcel Carné quali registi di cui si sussurra il coinvolgimento nell'operazione. Le chance dei tre candidati, in relazione alle qualità di ciascuno, vengono analizzate da un articolo della rivista «Cinema» apparso il 25 ottobre, intitolato *Si farà "L'onda dell'incrociatore"?* L'interrogativo viene ricondotto a informazioni fornite dal «Giornale di Trieste» sui tre noti registi che, sembrava, «ognuno per conto di case produttrici differenti, avessero l'intenzione di trarre da questo romanzo un film che avrebbe dovuto essere girato interamente a Trieste. Diciamo "avrebbe dovuto" poiché quando i tre registi in parola hanno appreso che la "Sacchetta", cioè il posto dove è ambientato il romanzo, ha mutato quasi radicalmente volto, pare abbiano abbandonato l'idea»¹⁶.

Quale che sia il fondamento della notizia, si profila qui il problema dell'ambientazione che si riproporrà allorché i protagonisti dell'impresa saranno altri. Nella giostra dei nomi che cambiano, su di uno resterà sempre imperniata l'operazione fin dal suo primo affacciarsi: quello dello sceneggiatore francese Jean Aurenche che, in coppia con Pierre Bost, era allora il punto di riferimento della "tradizione di qualità" del cinema francese¹⁷.

Stando a una lettera di Giuseppe Vittorio Sampieri a Quarantotti Gambini, Aurenche «ha il merito di avere pensato a questo soggetto per primo (fu lui stesso infatti che ne parlò a René Clément qualche tempo fa)»¹⁸. La lunga collaborazione tra Aurenche e Clément aveva già dato vita ad alcuni film di grande risonanza, come il citato *Giochi proibiti*.

Fu durante un soggiorno a Venezia che Aurenche sollecitò Sampieri affinché intervenisse presso lo scrittore per ottenere i diritti del suo romanzo:

Il celebre sceneggiatore era talmente entusiasta di questo libro che ci aveva persino comunicato l'intenzione di costituire con Pierre Bost una società di produzione, proprio per realizzare il film tratto da esso, senza passare attraverso le forche caudine del produttore. [...] Il progetto sembrava se-

¹⁶ Guido Rosada, *Si farà "L'onda dell'incrociatore"?*, «Cinema», 25 ottobre 1955.

¹⁷ All'epoca avevano già scritto sceneggiature per film di Claude Autant-Lara, René Clément, Jean Delannoy e molti altri.

¹⁸ Giuseppe Vittorio Sampieri a Quarantotti Gambini, 5 novembre 1955, Archivio Irci. Giuseppe Vittorio Sampieri, giornalista, critico teatrale, direttore di periodici, *production manager* cinematografico, firmò la regia di un unico film, *L'albergo della felicità* (1935).

ducente e ci precipitammo a cercare Quarantotti per chiedergli se i diritti erano liberi e quale fosse il prezzo. Ma l'illustre patrizio veneziano rispose che bisognava rivolgersi al suo "agente" a Parigi, che i diritti, ancor liberi, gli erano già stati chiesti da altri, per una cifra assai forte, e Jean Aurenche rinunciò scoraggiato dinanzi a queste prime difficoltà. Ma continuò a pensare al soggetto, e fu il produttore Deutchmeister quello che dietro suo suggerimento finì per acquistare i diritti¹⁹.

Prima di questo passaggio, sembra che Aurenche abbia suggerito il soggetto a Rizzoli: «proprio a Venezia, quando Le telefonai la prima volta», scrive Sampieri a Quarantotti Gambini, perorando la causa dello sceneggiatore. Aurenche «si sarebbe fatto lui stesso promotore della produzione se Lei avesse voluto», mentre ora è furioso: non solo non riesce nell'intento di acquisire i diritti per rivenderli in pacchetto insieme al suo adattamento come avrebbe voluto, ma rischia di essere del tutto tagliato fuori da un accordo tra Rizzoli e Gallimard²⁰.

Nel ruolo di produttore, per un periodo sembrò essere coinvolto anche Robert Hakim²¹, finché in una lettera di Rossignol a Quarantotti Gambini del 16 ottobre 1956 si legge: «Nessuna notizia di Robert Hakim ma una conversazione che ho avuto con lui mi ha lasciato poca speranza sul suo autentico desiderio di fare questo film. Non riesce a decidersi»²². In questa occasione Rossignol conferma l'interesse manifestato invece da Deutchmeister della Franco London Films che si concreta in precise proposte economiche delle quali lo scrittore viene prontamente messo al corrente insieme ad altre informazioni rilevanti: «La sceneggiatura sarà scritta da Aurenche e Bost, mentre la regia sarà affidata a André Michel, che è un buon regista (sensibile e sottile)»²³.

Quanto Aurenche sia stato decisivo per questo approdo, facendosi promotore del progetto in prima persona, trova evidenza e conferma nelle parole di Sampieri in una lettera allo scrittore:

¹⁹ Giuseppe Vittorio Sampieri, «La Nazione» e «Il Resto del Carlino», 16 maggio 1960.

²⁰ Sampieri a Quarantotti Gambini, 5 novembre 1955, Archivio Irci.

²¹ Lo scrive Jean Rossignol in una lettera a Quarantotti Gambini da Saint-Tropez del 28 settembre 1955, Archivio Irci. Robert Hakim e il fratello Raymond produssero alcuni classici del cinema francese firmati da grandi autori come Duvivier, Renoir, Carné, Becker, Delannoy.

²² Rossignol a Quarantotti Gambini, 16 ottobre 1956, Archivio Irci.

²³ *Ibidem*.

Ricorderà infatti che l'anno scorso, al momento di lasciare Venezia, le chiesi i diritti cinematografici di questa Sua opera per l'amico Jean Aurenche, che avrebbe voluto a sua volta proporla ad un produttore francese. [...] Jean Aurenche ha quindi cercato il produttore e finalmente l'ha trovato. Si tratta del signor Deutchmeister della Franco-London-Film²⁴.

Lo sceneggiatore ci tiene così tanto che, quando le lunghe trattative tra Rossignol e Deutchmeister (sull'opzione, i diritti e il doppiaggio inglese) rischiano di infangarsi senza approdare a nulla, nel timore che la contrattazione fallisca, auspica e sollecita l'intervento dello scrittore²⁵.

Il problema dell'ambientazione

L'8 novembre 1956 venne firmato il contratto e poco dopo la notizia del nuovo film in preparazione, prima di arrivare in quella italiana, circola sulla stampa francese. «Le Figaro» informa che le riprese del film, intitolato, come l'edizione francese del romanzo, *Les Régates de San Francisco*, si sarebbero svolte in primavera, tra Trieste e Venezia, con la regia di André Michel, anche se ancora nessun interprete era stato scelto²⁶. Nella sua ricostruzione delle tappe di avvicinamento all'obiettivo, Daniela Picamus scrive:

I lavori sembrano aver preso un felice avvio: Quarantotti va a Parigi all'inizio di dicembre per parlare con lo sceneggiatore. Il regista, Michel, è soddisfatto e pensa che il copione potrebbe essere pronto entro un paio di mesi. A febbraio Aurenche stende i dialoghi e si cominciano a cercare gli attori²⁷.

Regista e sceneggiatore considerano opportuno muoversi da Parigi per recarsi nei luoghi in cui è ambientato il romanzo e dove potrebbero svolgersi le riprese del film, ovvero la Sacchetta, come viene chiamata su matrice veneta la baia del porto di Trieste, per verificarne la praticabilità. In un telegramma del 7 marzo 1957 Rossignol comunica a Quarantotti Gambini che il successivo martedì 12 Michel e Aurenche, sarebbero passati a Venezia in viaggio verso

²⁴ Sampieri a Quarantotti Gambini, 17 ottobre 1956, Archivio Irci.

²⁵ Gli scrive infatti Sampieri: «Jean Aurenche mi ha pregato di intervenire presso di Lei per evitare che l'affare, giunto a questo punto, finisca per sfasciarsi a causa di impuntature reciproche di Deutchmeister e Rossignol» (Ivi).

²⁶ Cfr. «Le Figaro», 13 novembre 1956.

²⁷ Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 76.

Trieste, lieti se lui li avesse accompagnati prendendo lo stesso treno. Quarantotti Gambini risponde positivamente alla proposta, facendo quel tratto di viaggio insieme ai due ospiti, la cui visita viene tempestivamente annunciata dal giornale cittadino in un trafiletto intitolato «Cineasti a Trieste» nel quale si auspica che «il caro e illustre scrittore istriano-triestino possa, e noi con lui, veder realizzato il desiderio che il film venga girato in quella Sacchetta da lui così fedelmente e amorosamente descritta»²⁸. Due giorni dopo il quotidiano pubblica una foto del letterato insieme ai due cineasti che osservano il tratto portuale interessato²⁹.

Lo scrittore si prodigò per un proficuo esito del sopralluogo. L'8 marzo 1957 scrive all'amica Anita Pittoni chiedendo il suo aiuto in questa circostanza.

È probabile, da quanto mi dissero a suo tempo, che Michel e Aurenche vogliano ascoltare le nostre principali canzoni popolari (proprio in vista della colonna sonora del film). Potrebbe lei avvertire della cosa Radio Trieste, in modo che si combini, semmai, un appuntamento negli studi stessi della RAI per sentire i migliori dischi? In fondo, a Radio Trieste Michel e Aurenche possono interessare anche per un'intervista. Michel, premiato recentemente a Berlino per *La sorcière*, è un regista in via di affermazione; ma Aurenche, considerato il più geniale sceneggiatore di Francia (sono sue le sceneggiature, tra l'altro, di *Jeux interdits*, di *Gervaise* e della *Traversée de Paris*) è ormai una grandissima celebrità³⁰.

Alla luce delle musiche che saranno effettivamente utilizzate nella colonna sonora del film realizzato (ambientato altrove), colpisce l'attenzione preventiva dello scrittore a pertinenti scelte musicali da compiere in consonanza con l'ambientazione. Anche i canti popolari locali possono costituire fonte di seduzione per convincere i cineasti a girare il film nei luoghi del romanzo. Scrive Daniela Picamus:

L'obiettivo era riuscire a rendere irrinunciabile la decisione di girare a Trieste, impedendo così che diventasse allettante la prospettiva di effettuare le riprese nell'allora Jugoslavia, come qualcuno ipotizzava. Pier Antonio al-

²⁸ «Il Piccolo», 12 marzo 1957.

²⁹ «Il Piccolo», 14 marzo 1957.

³⁰ Quarantotti Gambini a Anita Pittoni, 8 marzo 1957, in Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 77.

lerta dunque Anita, indignato all'idea che i francesi possano optare anche per luoghi oltreconfine³¹.

Su questo rischio nella lettera alla Pittoni si era espresso con i toni forti consentiti dalla confidenza amicale: «Spero che l'imperante coglioneria di certi ambienti triestini non li scoraggerà, proprio nel momento in cui pare che la Jugoslavia sia pronta a offrire vantaggi considerevoli se i francesi vorranno girare a Fiume o in Istria!»³².

L'insidia costituita dall'offerta jugoslava di girare il film a Fiume occupa tutta la seconda parte di un resoconto stilato dallo stesso Quarantotti Gambini per «Il Piccolo» all'indomani del sopralluogo in città compiuto da Aurenche e Michel insieme a Léon Canel, delegato della società di produzione. Il fine è quello di scongiurarla, ma nella prima parte del testo si mette a fuoco un altro problema non meno rilevante e insidioso, quello delle trasformazioni cementizie subite dalla Sacchetta negli anni precedenti:

“Se la Sacchetta fosse rimasta com'era a suo tempo e come è descritta nell'*Onda dell'incrociatore*”, essi ci hanno confidato, “vale a dire con le vecchie canottiere galleggianti in legno, non c'è dubbio che il film verrebbe realizzato a Trieste. Così, con la Sacchetta mutata, sorgono delle difficoltà” [...] Michel e Aurenche, che si sono detti entusiasti di Trieste, dopo aver girato per le sue vie e i suoi ritrovi di giorno e di notte, hanno riconosciuto con emozione nella Sacchetta i luoghi reali del romanzo, e sono rimasti addirittura incantati, a Grado, dell'unica canottiera galleggiante superstite, quella della Ginnastica Triestina, oggi appartenente alla Società gradese “Ausonia”; al punto da proporre di noleggiarla e di trasportarla provvisoriamente nella Sacchetta se il film verrà realizzato a Trieste³³.

L'interrogativo resta aperto.

Quasi un mese dopo Léon Canel scrive a Quarantotti Gambini ringraziandolo anche a nome di Michel e Aurenche per l'amabile ospitalità loro riservata durante il soggiorno triestino, gentilezza contrassegnata da doni, tra cui alcuni dischi.

³¹ *Ibidem*.

³² Quarantotti Gambini ad Anita Pittoni, Ivi.

³³ «Il Piccolo», 15 marzo 1957.

Quarantotti si era spinto ben oltre i doni di una rispettosa e convenzionale ospitalità: gli stava troppo a cuore che le riprese si girassero a Trieste, sfondo ideale e reale del romanzo, a tal punto che, se il problema erano i pontili galleggianti sostituiti con i nuovi in cemento armato, aveva escogitato di prendere contatti con la società Libertas per la costruzione di una canottiera galleggiante – in compartecipazione con la Franco London Film – che, alla fine delle riprese, sarebbe rimasta di proprietà della Libertas stessa³⁴.

Nella sua lettera di ringraziamenti allo scrittore cui abbiamo già fatto riferimento, Canel si dice assai interessato alla proposta della società dei canottieri Libertas ma precisa:

Quanto al luogo delle riprese, nessuna decisione è stata ancora presa; bisogna tener conto di molti fattori di diverso ordine cominciando la realizzazione di un film: non sono trascurabili neppure le difficoltà rappresentate dall'estremo rigore della censura italiana³⁵.

Affiora qui il problema delle scene scabrose che, come si vedrà, saranno fonte di controversie. Ma, restando sulla questione dell'ambientazione, il delegato alla produzione si mostra fiducioso: «Detto tra noi, penso che le difficoltà saranno appianate e che gireremo il film a Trieste»³⁶. Aggiunge anche che sono state fatte alcune audizioni con giovani interpreti e ci sono già alcuni candidati che saranno sottoposti a provini. Ma Rossignol, reduce dal Festival di Cannes, informa lo scrittore sul rallentamento produttivo in cui il film è entrato, una decelerazione che sembra preannunciare un minaccioso stallo: «Ho intravisto André Michel a Cannes, ma non mi ha dato molte notizie del film. La scelta dell'interprete per il ruolo della ragazza non è ancora stata fatta»³⁷.

La svolta

La preparazione entra in una fase di sospensione, impasse che dura fino all'ottobre del 1958 allorché Rossignol annuncia allo scrittore la buona notizia di un nuovo produttore entrato in gioco, Raoul Lévy:

³⁴ Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 78.

³⁵ Léon Canel a Quarantotti Gambini, 9 aprile 1957, Archivio Irci.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Rossignol a Quarantotti Gambini, 21 maggio 1957, Archivio Irci.

Mi ha confermato che produrrà il film in coproduzione con Deutchmeister (che detiene i diritti). Il film sarà girato il prossimo aprile, a Villefranche (nel sud della Francia), con Autant-Lara come regista (naturalmente la cosa è stata assai crudele per il povero André Michel!). Aurenche e Bost stanno rimaneggiando il loro adattamento, in funzione di Autant-Lara³⁸.

La svolta produttiva sarebbe legata secondo Sampieri alla previsione di possibili problemi censori per i momenti scabrosi del racconto: «Deutchmeister capì che la faccenda non sarebbe andata liscia; donde la cessione a Roul Lévy, più abile di lui in materia di sfruttamento degli scandali»³⁹. È solo un'ipotesi. Sta di fatto che con la nuova produzione il ruolo del regista viene assunto da Claude Autant-Lara, un prestigioso *metteur en scène* che aveva già legato il suo nome a titoli di riferimento del cinema francese del dopoguerra: tra gli altri *Le Diable au corps* (*Il diavolo in corpo*, 1946) con Gérard Philipe, *Le Rouge et le noir* (*L'uomo il diavolo*, 1954), *En cas de malheur* (*La ragazza del peccato*, 1957).

Come si evince dai titoli di questi film, tratti rispettivamente dai romanzi di Radiguet, Stendahl e Simenon, Autant-Lara è un regista specializzato proprio in adattamenti cinematografici di testi letterari, uno dei quali incentrato, proprio come *L'onda dell'incrociatore*, sull'iniziazione adolescenziale all'amore fisico, *Le Blé en herbe* (*Quella certa età*, 1953). Si tratta inoltre, nella maggior parte dei casi, di film realizzati su sceneggiature scritte dalla coppia Aurenche & Bost, anch'essi specialisti dell'adattamento. Quest'ultimi (e, sia pure indirettamente, lo stesso Autant-Lara) sono da qualche anno il bersaglio con cui polemizzano i giovani critici dei «Cahiers du cinéma» che saranno i protagonisti della Nouvelle Vague.

François Truffaut, in particolare, in un intervento del 1954 aveva attaccato duramente proprio il modo di fare l'adattamento di Aurenche e Bost mettendo in discussione il loro sistema fondato sul procedimento dell'equivalenza, un modo di operare basato sul presupposto che nel romanzo da adattare vi siano scene che si possono girare mentre altre che sarebbero infilmabili. Di qui la scelta di sostituire quest'ultime con scene equivalenti, secondo la parola d'ordine «Inventare senza tradire»⁴⁰. L'accusa di Truffaut che in certi loro adattamenti ci

³⁸ Rossignol a Quarantotti Gambini, 11 ottobre 1958, Archivio Irci. Raoul Lévy ha prodotto alcuni celebri film interpretati da Brigitte Bardot quali *...Et Dieu créa la femme* (*Piace a troppi*, 1956) e *En cas de malheur* (*La ragazza del peccato*, 1957).

³⁹ Giuseppe Vittorio Sampieri, «La Nazione» e «Il Resto del Carlino», 16 maggio 1960.

⁴⁰ Cfr. François Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, «Cahiers du cinéma», 31, gennaio 1954 (tr. it. in *Il piacere degli occhi*, Marsilio, Venezia, 1992).

sia in realtà poca invenzione e molto tradimento, come per esempio in quello del *Diario di una curato di campagna* respinto dallo stesso Bernanos, non impedisce alla coppia Aurenche & Bost di continuare a rappresentare, anche all'estero, la "tradizione di qualità" del cinema francese, almeno fino all'esplosione della Nouvelle Vague al Festival di Cannes del 1959. Su questo fenomeno, intervistato sul set durante le riprese delle *Régates de San Francisco*, Autant-Lara si esprime in modo alquanto netto: «Non si tratta – egli afferma – di una corrente artistica, ma più semplicemente, e più banalmente, di un'operazione commerciale. Un'operazione condotta assai furbescamente»⁴¹. Il tono sferzante e il giudizio liquidatorio testimoniano l'acredine per il prolungato scontro in atto con la nuova generazione di cineasti.

Intorno al progetto di trasporre sullo schermo *L'onda dell'incrociatore* si ricostituisce dunque un gruppo di lavoro affiatato: un regista i cui migliori film derivano da romanzi e racconti, adattati per lo schermo da una collaudata coppia di sceneggiatori. Sulla carta ci sono dunque tutti i presupposti per la buona riuscita del progetto. Non solo perché le personalità coinvolte sono provviste di solido mestiere, ma anche perché alle competenze professionali si aggiunge il coinvolgimento affettivo. Oltre ad Aurenche, infatti, anche Autant-Lara dichiara di amare molto il romanzo: «Si tratta di un romanzo molto bello. Ringrazio sinceramente Quarantotti Gambini, che non ho il piacere di conoscere, di averlo scritto, e spero fermamente che il film risulti – alla resa dei conti – non troppo inferiore al libro»⁴².

Il cambio coassiale di produzione e regia sembra imprimere al progetto una nuova accelerazione. Confermata la baia di Villefranche sulla costa mediterranea francese quale ambientazione in luogo di Trieste, Autant-Lara avvia i provini per scegliere gli attori. Numerosi quelli dedicati alla ricerca dei giovanissimi interpreti, al termine dei quali si decide per Dominique Blondeau, tredicenne studente di conservatorio, nel ruolo di Ario, mentre Berto sarà interpretato da François Nocher, un ragazzo che ha già avuto una parte ne *I 400 colpi* di François Truffaut, uno dei film della Nouvelle Vague presentati a Cannes proprio mentre sulla stessa costa, non lontano, sono in corso le riprese delle *Régates de San Francisco*. Lidia sarà resa invece da Danièle Gaubert, una quindicenne allieva del corpo di ballo dell'Opéra di Parigi, alla sua prima prova cinematografica ma destinata ad avere un seguito come attrice⁴³.

⁴¹ Angelo Maccaro, «Corriere d'informazione», 30 maggio 1959.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Successivamente girerà con Eriprando Visconti *Una storia milanese* (1962).

Ci si affida invece a professionisti per gli altri personaggi, quelli degli adulti. Laurent Terzieff, giovane attore già affermato, sarà Eneo. A Folco Lulli, che viene da una lunga carriera di characterista e attore non protagonista, frequentemente ricercato per la sua recitazione istintiva, viene affidato il ruolo del rozzo padre di Lidia. Nelly Benedetti, al primo film ma prossima ad altri impegni con importanti registi, si presta a essere Tina, la madre di Ario. La madre di Lidia, Lucia, invece è interpretata da un'attrice di lungo corso professionale come Suzy Delair, voluta in tale ruolo dal produttore, anzi, a detta del regista, letteralmente imposta, prima occasione d'urto nel crescente attrito tra le due personalità.

Sulle difficoltà incontrate da Autant-Lara con il produttore, «a causa di certe idee aberranti di Raoul Lévy», nella monografia che Freddy Buache ha dedicato al regista si legge:

La scelta di Suzy Delair che impose come interprete della madre nuoceva all'impresa nel suo insieme, costringendo a un riequilibrio dei dialoghi per rendere psicologicamente verosimile il comportamento della donna [...] Autant-Lara, giocando sul contesto italiano, sulla morale reazionaria del cattolicesimo, su una mentalità del Sud, desiderava affidare il ruolo a qualche attrice con il fisico da "mamma" siciliana, cosa che gli fu rifiutata⁴⁴.

Trattando del clima in cui si trovò a lavorare il regista, lo studioso osserva che «già durante le riprese il suoi rapporti con la produzione non erano sereni⁴⁵.

Quando poi si arrivò al montaggio, il produttore «pretese l'utilizzo di una lunga cantilena di Dalida per animare lo spettacolo, una canzone completamente inutile e fuori luogo»⁴⁶. Oltre a questo improvvido inserimento, il commento musicale nel suo complesso, con la prevalenza strumentale del mandolino, suona a superficiale folklore di maniera, lontano da quella musica autenticamente popolare cui pensava lo scrittore se l'ambientazione fosse rimasta triestina.

Rossignol vede il film in un premontaggio ancora privo di musica e ne scrive a Quarantotti Gambini. Ha ragione di credere che il produttore Raoul Lévy non sia molto contento del lavoro fatto da Autant-Lara, soprattutto nella direzione degli attori più giovani. Quanto all'impressione che ne ebbe lui, eccola: «Sono deluso in rapporto al libro del quale non si ritrova la sensibilità.

⁴⁴ Freddy Buache, *Claude Autant-Lara*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982, p. 95.

⁴⁵ Ivi, p. 96.

⁴⁶ *Ibidem*.

Ciò che ha fatto Autant-Lara è piuttosto grossolano, e non ha ben tradotto le belle scene del libro»⁴⁷.

Il dissidio tra produttore e regista arrivò all'apice quando Lévy impose il taglio di qualche inquadratura nelle sequenze che più avrebbero potuto incorrere in provvedimenti della censura. Si tratta degli episodi avvertiti come delicatamente conturbanti anche nel romanzo di Quarantotti: l'esame cui il padre sottopone Lidia per verificare se è ancora vergine e la ricerca delle mutandine. Il caso finisce sulle colonne della stampa francese che registra nel dettaglio le richieste formulate al regista dal produttore: «Tagliare al montaggio la scena dell'esame, a partire dal momento in cui il padre strappa la camicia da notte e passare immediatamente sul primo piano conclusivo di Delair che urla»⁴⁸. Lévy sostiene che le inquadrature in cui Daniele Gaubert si fa esaminare dal padre «sono di un flagrante cattivo gusto» che può urtare la sensibilità delle persone in sala; cercando «di non essere gratuitamente scabrosi», chiede inoltre di «tagliare la scena della ricerca delle mutandine sulla porta che si chiude alle spalle di Terzieff»⁴⁹.

Chiamato in causa, Autant-Lara risponde con determinazione:

Le proibisco di modificare il film così come l'ho consegnato, a missaggio compiuto, il 18 dicembre 1959. Nel caso lei procedesse oltre sono deciso a servirmi di tutti i mezzi legali e, in particolare, a ritirare il mio nome dal film *Les Régates de San Francisco*, vietandole nel modo più assoluto di menzionarlo e di utilizzarlo in relazione a questo film⁵⁰.

Tenendo informato lo scrittore degli sviluppi della controversia, il 1 marzo 1960 Jean Rossignol gli fa pervenire un trafiletto apparso sui giornali francesi in cui si preannuncia l'uscita del film per aprile ma, probabilmente, con il divieto all'esportazione e, sicuramente, con la proibizione ai minori di 18 anni. Si prefigura che il comune pericolo della censura possa condurre a un riavvicinamento tra Lévy e Autant-Lara.

Invece ciascuno dei due contendenti persisterà nei propri intenti: il produttore procederà nei tagli preannunciati e il regista ritirerà di conseguenza la sua firma dai titoli di testa del film che uscirà nelle sale francesi il 20

⁴⁷ Rossignol a Quarantotti Gambini, 22 dicembre 1959, Archivio Irci.

⁴⁸ «L'Express», 7 gennaio 1960.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

aprile 1960 come opera di un regista anonimo. Ricorda Autant-Lara: «Ho finito per togliere il mio nome. Per screditarmi [Lévy] ha fatto uscire il film mettendo “regia di?” con un punto interrogativo alto un metro sugli Champs Elysées»⁵¹. Gli slogan affissi all'entrata delle sale francesi in cui si proietta lo reclamizzano come «il film che nessuno aveva osato fare» e «il film che non osa dire il suo nome»⁵². Mentre in Francia viene presentato spogliandolo ufficialmente della sua paternità, quando il film sarà distribuito in Italia, due anni dopo, con il titolo *Il risveglio dell'istinto*, la regia verrà formalmente attribuita a un prestanome, Roger Debelmas⁵³. L'accoglienza della critica italiana non fu molto dissimile da quella francese sulla quale ora portiamo lo sguardo.

L'attacco della critica

In maniera pressoché unanime la pellicola viene male accolta dalla stampa francese che esprime un giudizio talmente negativo da suonare come una condanna senza appello. «Opera penosa, spesso ridicola», scrive «Le Figaro»⁵⁴. «Indifendibile» secondo Pierre Lachize de «L'Humanité» il quale ipotizza che Autant-Lara abbia voluto dimostrare di essere capace dello stesso cinismo e audacia dei registi della Nouvelle Vague con cui egli, rappresentante dell'*ancienne*, sembra essersi messo in competizione⁵⁵. L'impressione che l'affermato regista abbia voluto rivaleggiare con la Nouvelle Vague è condivisa anche da altri critici⁵⁶. Quello di «France-Observateur», in assenza di firma, non ha dubbi: «Tale anonimato non ingannerà nessuno: si tratta evidentemente di un regista della nouvelle vague poiché troviamo in questo film tutti i trucchi che quei registi impiegano senza pudore pur di arrivare allo scandalo che per essi è sinonimo di successo»⁵⁷. A sostegno della sua supposizione il critico rileva che in questo giovane regista sono numerosi i prestiti assunti dai suoi compagni

⁵¹ *Claude Autant-Lara en 33 films: une exposition*, Institut Lumière, Lyon, 1983, p. 34.

⁵² Cfr. «Libération», 29 aprile 1960.

⁵³ Sfruttando ambigualmente la provenienza del presunto regista dal mondo della produzione, nei titoli di testa italiani si legge: «Una coproduzione [...] Diretta da Roger Debelmas».

⁵⁴ «Le Figaro», 22 aprile 1960.

⁵⁵ «L'Humanité», 23 aprile 1960.

⁵⁶ Cfr. per esempio Michel Duran, «Le Canard enchaîné», 20 aprile 1960, e Etienne Fuzellière, «Education Nationale», 19 maggio 1960.

⁵⁷ C. C. [Claude Choublier], «France-Observateur», 28 aprile 1960.

un po' più anziani, quali il basso erotismo di Vadim, il linguaggio volgare dei personaggi di Godard, il facile sentimentalismo dei ragazzi di Truffaut.

Attraverso una parentesi prolettica, merita osservare che proprio su alcuni tratti in comune con questi cineasti poggerà invece, qualche anno dopo, in piena Nouvelle Vague, la rivalutazione del film da parte dei «Cahiers du cinéma». Nel quadro di un giudizio positivamente orientato, firmato da Jean Narboni, perfino il discutibile finale viene tratto in salvo:

Si può ovviamente pensare che si tratti di un modo sommario per Autant-Lara di concludere una sceneggiatura di cui non sa più cosa fare, ma perché rifiutarsi di vedervi l'intrusione di questa parte finale d'arbitrario, di caso temuto, di tragico derisorio comune a certi film che ci piacciono?⁵⁸

Benché non nominati, un indiretto elogio viene riservato anche a Aurenche e Bost per le «frasi brevi, dette come con rammarico, giuste come i dialoghi di Renoir e dei suoi discendenti Godard, Chabrol, Rozier»⁵⁹. Autant-Lara invece lo si apprezza per la «volontà di andare fino in fondo alle proprie intenzioni, realizzando il suo film più riuscito sulla storia di una deflorazione mai riuscita»⁶⁰.

Con l'intento di spingersi il più lontano possibile nella rappresentazione del momento in cui una ragazza diventa donna, prima delle riprese il regista aveva dichiarato: «Bisogna smaliziare lo schermo»⁶¹. Ma, nota ora il critico di «Le Monde», Jean de Baroncelli: «Non è un film licenzioso. E non è neanche, contrariamente a ciò che si vorrebbe far credere, un film audace. È semplicemente un film sudicio, o più esattamente che insudicia le due più belle cose che ci siano al mondo: l'infanzia e l'amore»⁶².

La stroncatura della rivista «Arts» viene sintetizzata nell'occhiello in questi termini: «La nullità possiede finalmente il suo metro campione»⁶³. Nel testo della sua aspra critica René Cortade stigmatizza la figura di Autant-Lara come regista «specializzato nell'appiattimento di romanzi celebri» e aggiunge che conviene «associare in questo scacco i due sceneggiatori Aurenche e Bost, collaboratori abituali di Autant-Lara»⁶⁴. La loro responsabilità viene messa in

⁵⁸ J. N. [Jean Narboni], «Cahiers du cinéma», 154, aprile 1954.

⁵⁹ Ivi.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ «Libération», 24 febbraio 1959.

⁶² «Le Monde» 24 aprile 1960.

⁶³ «Arts», 27 aprile 1960.

⁶⁴ *Ibidem*.

gioco anche da qualche recensione che fa riferimento alla fonte letteraria da cui il film è tratto: «I signori Aurenche e Bost si sono impadroniti di questo bel libro, l'hanno spogliato di tutto ciò che costituisce il suo fascino, svuotato di ogni tenerezza, comprensione e sensibilità»⁶⁵.

Sotto il profilo del rapporto con il romanzo, la critica più avvertita è quella di Bruno Gay-Lussac:

Se avete letto il romanzo, rileggendolo potete senz'altro ritrovare il nome di tutti i personaggi senza riconoscere né il loro viso né la loro storia e tutto quello che vi è di più puro e commovente nella voluttà dell'adolescenza. Una mano inquietante vi è passata sopra per mutilare la verità, l'infanzia, l'Italia e anche un libro che abbiamo amato. Cosa aspetta Gambini a difendere il suo libro?⁶⁶

L'appello allo scrittore perché intervenga viene rilanciato con enfasi da Sampieri in un articolo, apparso contemporaneamente in due quotidiani italiani, nel quale si rende conto dell'accoglienza negativa riservata al film dalla stampa francese. Dopo aver ricordato che Autant-Lara, con la scusa dei tagli del produttore, ha tolto la sua firma, si chiede:

Come mai Quarantotti Gambini non lo ha imitato, magari intentando azioni per danni? Non ha forse visto il film in questione? Non ha avuto modo di rendersi conto di ciò che è diventato il soggetto originale, grazie alle manipolazioni di Jean Aurenche e Pierre Bost? Oppure, cedendo i diritti di riduzione cinematografica del suo romanzo, ha dimenticato di esigere che il film fosse sottoposto alla sua approvazione, prima di essere programmato, per vedere se l'opera non fosse stata travisata?⁶⁷

Probabilmente lo scrittore ebbe percezione del disastro cui andava incontro la poetica del suo romanzo già durante le riprese, in occasione della sua visita sul set a Villefranche, ma non prese ufficialmente posizione.

In una lettera a Italo Calvino nella sua veste di referente editoriale dell'Einaudi, per la ristampa de *L'onda dell'incrociatore* lo scrittore suggerisce come

⁶⁵ «Démocratie 60», aprile 1960.

⁶⁶ La recensione di Bruno Gay-Lussac apparsa su «L'Express» viene fatta pervenire in ritaglio allo scrittore dalla Gallimard ed è conservata tra gli altri ritagli stampa nell'Archivio Irci.

⁶⁷ Giuseppe Vittorio Sampieri, «La Nazione» e «Il Resto del Carlino», 16 maggio 1960.

opportuna, sotto il profilo commerciale, una fascetta che leghi il libro al film in preparazione⁶⁸. Avvertendo che, quando sarà distribuito in Italia, non avrà lo stesso titolo del romanzo, scrive: «Infatti, nel massacro operato dai cineasti per adattare il soggetto alla baia di Villefranche, è scomparsa l'onda e sono scomparsi gli incrociatori»⁶⁹. A film finito Quarantotti Gambini dovrà constatare che nel massacro è scomparso molto di più e ben altro. In una cartolina ad Anita Pittoni da Parigi avrebbe espresso la sua delusione in termini perentori: «Il film tratto da *L'onda* è veramente un disastro»⁷⁰. Oltre a queste tracce di rincrescimento espresso in forme private e personali, lo scrittore non rispose all'appello di Gay-Lussac e Sampieri: non prese mai pubblicamente le distanze dall'adattamento. Forse perché, come scrive Daniela Picamus, «sembrò sempre deciso a voler trarre i maggiori guadagni possibili dalla felice combinazione libro-film» e dunque, magari, «cercò di consolarsi dello snaturamento del romanzo operato dai cineasti almeno con la prospettiva di un rientro economico»⁷¹.

Ritorno al testo fonte

Per comprendere l'operazione di adattamento compiuta nelle fasi di sceneggiatura e di realizzazione, occorre riportare lo sguardo sul romanzo e sui suoi connotati narratologici: spazio e tempo, personaggi e punto di vista, fabula e intreccio.

Come già si è accennato, lo spazio del romanzo è quello acquatico costituito dall'arco di mare della Sacchetta triestina dove sono collocati gli edifici galleggianti delle società canottiere. Qui è ambientata la vicenda che si svolge «nella brezza dell'ultimo settembre»⁷², in un giorno di festa nazionale che qualche traccia indiziaria suggerisce di collocare all'indomani della campagna coloniale in Africa Orientale: la più rilevante è costituita dalla parata militare con «i soldati di ritorno dalla guerra», ovvero i «marinai tornati dal Mar Rosso», decorati dal Duca D'Aosta⁷³.

⁶⁸ La riedizione sarà accompagnata da una Scheda bibliografica Einaudi (n. 49, maggio 1959) nella quale in effetti si fa riferimento alla «trascrizione cinematografica di Autant-Lara, che uscirà prossimamente col titolo *Le regate di San Francisco*».

⁶⁹ Quarantotti Gambini a Einaudi (Calvino), in Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 80.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Pier Antonio Quarantotti Gambini, *L'onda dell'incrociatore*, Einaudi, Torino, 1959, p. 195.

⁷³ Ivi, rispettivamente p. 199 e p. 172.

Ma il romanzo non ha un carattere storico e la giornata sarà decisiva solo nella storia privata dei personaggi, in particolare in quella di Ario, il protagonista, un ragazzo che, insieme all'amico Berto, vive il perturbante sconvolgimento dell'adolescenza, tema ricorrente nell'opera dello scrittore istriano che in un suo verso vede quella stagione dell'esistenza come l'età «più incerta / e più splendida e fresca». Per raccontare il travaglio di questo passaggio, dopo il primo capitolo al presente, la voce narrante si installa nello sguardo del protagonista, sprofonda nella sua coscienza e, sulla scia dei suoi ondivaghi ricordi, ricostruisce gli antefatti di quella faticosa giornata così come sono stati vissuti da Ario: eventi consegnati al lettore attraverso lo sguardo incerto e titubante di chi, lasciando gli ormecci dell'infanzia, si sporge sui segreti della vita adulta per scoprire il mistero delle passioni amorose e delle pulsioni erotiche, una realtà complessa che sembra sottrarsi al suo tentativo di afferrarla. Si tratta dunque di un racconto di formazione centrato sulla conquista conoscitiva della realtà.

Due terzi del romanzo, dal capitolo II al XVI, si svolgono nella mente di Ario e i fatti che vengono narrati sono quelli da lui rammemorati e rivissuti: posseggono dunque il colore che i suoi occhi assegnano loro. Osserva Mauro Covacich:

Ogni cosa è appena accennata, gli indizi baluginano avvolti nel dubbio, la capacità allusiva della scrittura di QG è magistrale. Il lettore apprende le novità via via che gli snodi della storia si sciolgono sotto gli occhi del protagonista, mai prima, benché la vicenda sia narrata in terza persona. Non è solo una questione di suspense, è la precisa volontà di aderire al punto di vista di Ario e Berto. Il narratore onnisciente cede il passo a una voce immersa che sceglie di seguire i due ragazzi, di accompagnarli da vicino e di dividerne l'incertezza⁷⁴.

Nel precario equilibrio tra dimensione interiore e realtà esterna, la focalizzazione variabile si rivela per buona parte interna. La voce narrante, immersa nell'anima del protagonista, ne registra da vicino impulsi e sussulti, delineando un paesaggio di emozioni e sentimenti in cui spicca l'ansia di sapere, di capire, che spesso lo scrittore connota con il termine ricorrente di «orgasmo», uno spasimo nella fatica di comprendere la dinamica di una realtà che sfugge.

Mentre il presente narrativo è circoscritto a una sola giornata, il tempo anteriore sconfina in retrospettiva, assumendo una dimensione smisurata e sospesa.

⁷⁴ Mauro Covacich, *Introduzione*, in Pier Antonio Quarantotti Gambini, *Opere scelte*, Bompiani, Milano, 2015, p. XII.

Per esempio, dopo la rievocazione nel cap. III dello struggimento di Ario bambino per il padre lontano, all'inizio del cap. IV si legge: «Gli anni che seguirono furono per Ario molto diversi». E lo scrittore provvede a scandirli in stagioni, con episodi invernali e estivi, come l'ondata di gelo che ghiaccia il porto o il processo a Lidia. Un'ampia estensione temporale che trova conferma molte pagine dopo: «Non è più come anni fa, quando l'abbiamo processata e spogliata dietro la Lanterna»⁷⁵.

Gli antefatti vengono narrati seguendo lampi e scatti della memoria, in un andirivieni che rompe il flusso lineare con frequenti accavallamenti, così che il tempo sembra avvitarsi su se stesso. Lungo l'asse di questa temporalità dilatata, la rievocazione viene risospinta all'indietro fino alla prima infanzia di Ario che cresce solo con la madre anaffettiva, una donna dura e fredda, taciturna e manesca. Abbandonata dal marito, talvolta la notte si porta a casa qualche uomo, voci sempre diverse che il ragazzo ode dal suo letto. Il padre se n'è andato in America in occasione delle regate di San Francisco e lì è rimasto, lasciando il figlio a soffrire e struggersi per la sua assenza, a sognare di andarsene anche lui seguendo impulsi di fuga che germogliano dallo «scoprire tutta quella vita nascosta»⁷⁶.

Ario scopre che la madre si porta a casa anche Eneo – fuochista in un rimorchiatore e atletico canottiere –, campione da lui mitizzato, che frequenta di nascosto anche Lidia, sorella di Berto, fino a ieri compagna di giochi, che ora invece disdegna la sua condizione acerba, inducendolo a reprimere nel silenzio la sua sofferta attrazione per lei. Quando Ario scorge la madre che, rosa dalla gelosia, spia le mosse di Eneo e Lidia, arguisce che sia stata lei a denunciare i segreti incontri dei due giovani al padre della ragazza che provvede a verificarne la verginità: Ario lo apprende dall'amico Berto, complice del padre nell'*esame*, che gli confiderà anche l'episodio delle mutandine di Lidia trovate nell'antro dei suoi appuntamenti amorosi con Eneo.

Da questo insieme di sollecitazioni scaturisce l'adesione del protagonista alla proposta di Berto di farla pagare a Lidia, ideando quello che doveva essere uno scherzo: sabotare il prossimo abituale incontro amoroso di Eneo e Lidia sulla chiatto di carbone, allagandola attraverso i buchi predisposti allo scopo. Ma quando l'enorme onda generata da un incrociatore farà affondare la maona, Ario vivrà la dolorosa scoperta che in essa non c'erano i due giovani amanti, bensì un alpino che vi si era rifugiato, dopo la parata militare, un milite ignoto trascinato nell'abisso, chiuso nella chiatto trasformata in sarcofago.

Riguardato dall'epilogo (e attenendosi al presente narrativo) il romanzo è

⁷⁵ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *L'onda dell'incrociatore*, cit. p. 100.

⁷⁶ Ivi, p. 136.

la storia di uno scherzo involontariamente tragico nel quale muore un innocente, totalmente estraneo agli antefatti. Ma i due terzi del romanzo, dedicati a quest'ultimi, ci dicono che in quello scherzo confluiscono e si scaricano tutte le tensioni accumulate fino a quel momento attraverso la ricognizione, compiuta dentro l'anima rammemorante del protagonista, di eventi passati, remoti e recenti, rievocati insieme ai sentimenti dominanti con cui sono stati vissuti.

Questo finale era sentito dallo scrittore come un epilogo necessario, essenziale per il senso della vicenda, al punto da difenderlo con fermo accanimento dalle obiezioni di Umberto Saba. Il poeta non riusciva ad accettare che Ario fosse responsabile di quella morte anonima e, con una coloritura di paterno rimprovero rivolta all'amico scrittore, esprime il suo aperto dissenso sul finale: «Non si doveva (secondo me) lasciare Ario (che, tutto sommato, e malgrado le sue molte "cattiverie", è un buona e dolce creatura) sotto l'impressione di essere un assassino»⁷⁷. Il loro carteggio testimonia come Saba non si rassegni neppure dopo un lungo dibattito epistolare. A distanza di alcuni anni dalla pubblicazione del romanzo e dalla precedente osservazione, ancora chiede incredulo all'amico: «Perché, dentro di te, hai fatto del dolce Ario un assassino?»⁷⁸.

La resistenza del poeta ad accettare questo risvolto narrativo che concerne l'amato Ario è tale che, anche quando ammette che il libro «sta bene come comincia e come finisce»⁷⁹, si compiace, come lettore, a immaginare un diverso finale nel quale l'alpino si salva per un miracolo e il ragazzo se la cava con una sculacciata per vendicarsi della quale poi, o viola Lidia o «va per la prima volta da una donna, magari da una donna pubblica»⁸⁰, portando così a compimento l'itinerario della sua formazione sessuale.

Sorprende ancor oggi come il grande poeta, così ben sintonizzato sullo spirito del romanzo da suggerirne il titolo più evocativo e pertinente, non avesse compreso le intime ragioni di quella morte oscura e anonima, capricciosa come il caso che si fa destino, inducendo lo scrittore a una replica argomentante:

Quel morto, quel vecchio alpino, o un altro è indifferente, comunque uno come lui, mi era necessario. Altrimenti non avrei scritto il libro. Insomma, in poche parole, il piacere di sommergere infine qualcuno in quel modo

⁷⁷ Saba a Quarantotti Gambini, 18 ottobre 1947, in Umberto Saba, Pier Antonio Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, cit., p. 100.

⁷⁸ Saba a Quarantotti Gambini, 8 settembre 1953, Ivi, p. 143.

⁷⁹ Ivi, p. 146.

⁸⁰ Ivi, p. 147.

mi ha guidato attraverso tutto il libro, e correvo, infervoratissimo, per buttarlo sott'acqua presto con la maona, in quel modo: tanto meglio se era innocente. È in questo che si sente il destino. La sua fine era decretata sin dalla prima pagina. Ario non è proprio quello che si dice un assassino, sebbene egli abbia in quel momento quest'impressione. Senza *L'onda dell'incrociatore* (ecco una ragione per cui sta bene quel titolo) ci sarebbe soltanto lo scherzo, e non una morte. È l'onda che fa sommergere quasi istantaneamente la maona sbandata; altrimenti essa sarebbe affondata lentissimamente, o addirittura non sarebbe neanche affondata. Comunque il libro è tutto immaginato, e tutto sentito, in connessione con quella morte. Non so poi se lei sappia che Giani Stuparich avrebbe preferito una tragedia più grande; avrebbe preferito che nella maona ci fossero Eneo e Lidia, e aveva l'impressione che io li avessi salvati all'ultimo momento⁸¹.

L'immaginazione di Stuparich rende retrospettivamente ragione anche del titolo provvisorio del romanzo, «La maona», che pure aveva il pregio di convogliare l'attenzione del lettore proprio sul luogo dove si consuma la burla che provoca la morte inattesa. Ma certo *L'onda dell'incrociatore* proposto da Saba resta il più giusto per il suggerimento ermeneutico che contiene: la centralità del destino imprevedibile e oscuro che determina le sorti umane, incarnato nell'onda fatale che con il suo cieco movimento tutto indistintamente travolge.

Scrive Tullio Kezich:

Nel far montare l'onda fatale dalla pagina di Quarantotti Gambini, Saba ebbe l'intuizione di elevarla a simbolo; ma in qualche modo si ritrasse dalla tentazione di spiegarselo fino in fondo. Gioiosa nella solarità dell'incipit, quando le navi arrivano, e foriera di sciagura nella notte del congedo quando le navi scivolano via dal golfo di Trieste, l'onda è il segno della fatalità: la morte che viene dal mare e travolge il più innocente e ignaro di tutti imponendosi come il contrappasso della roboante parata militare⁸².

Appare singolare che Saba, fonte della gravidanza evocativa del titolo, non sia poi conseguente. Giustamente ancora Kezich osserva: «Quasi alla stregua di un produttore cinematografico d'altri tempi, Saba pretenderebbe di ipotizzare per

⁸¹ Quarantotti Gambini a Saba, 1 novembre 1947, Ivi, pp. 104-105.

⁸² Tullio Kezich, *Un odore d mare giovane*, in Pier Antonio Quarantotti Gambini, *L'onda dell'incrociatore*, Sellerio, Palermo, 2000, pp. 262-263.

il libro un lieto fine»⁸³. Con un finale felice sarebbe andato perso però il clima cupo riconducibile alla tragedia collettiva della guerra che Quarantotti Gambini respira a cavallo tra il '42 e '43 quando scrive. «La nota più cruda, rappresentata dall'assurdo annegamento dell'anonimo militare reduce dalla sfilata e imbucatosi a dormire sulla maona carica di carbone, prefigura una tragedia più vasta»⁸⁴.

Gli autori della trascrizione filmica, a cominciare dagli sceneggiatori, non hanno dato voce a questa dimensione di senso del romanzo ideando un altro finale, estraneo a quello dell'opera letteraria che tanto aveva turbato e urtato la sensibilità di Saba, ma in controtendenza rispetto a ciò che il poeta auspicava. Il diverso epilogo si può emblematicamente considerare come il punto di estrema lontananza tra il testo fonte e il suo divaricante adattamento. Su tale aspetto riportiamo lo stralcio di un resoconto giornalistico dal set del film con intervista a Claude Autant-Lara:

Il romanzo di Quarantotti Gambini sarà portato fedelmente sullo schermo? La sceneggiatura – spiega il regista – segue per nove decimi l'opera dello scrittore triestino, ma se ne distacca nettamente nel finale. Si è cercato, secondo Autant-Lara, di rendere la conclusione della vicenda più drammatica, e più spettacolare, di quanto non appaia nell'originale. Ma lo spirito del libro, aggiunge, non dovrebbe risultare alterato⁸⁵.

Verifichiamolo sul testo filmico, l'unico reperibile, ovvero l'edizione italiana intitolata, come si è detto, *Il risveglio dell'istinto*. Poiché viene compiuta in termini comparativi, conviene che l'analisi filmica segua i medesimi assi narratologici del romanzo: spazio e tempo, personaggi e punto di vista, fabula e intreccio.

Il risveglio dell'istinto

Come già accennato, lo spazio del film non è la Sacchetta del porto di Trieste ma la baia mediterranea di Villefranche, sulla costa francese. Gli interni sono stati allestiti invece negli Studi Victorine di Nizza. «La scenografia immaginata da Max Douy mescola a forme pimpanti la bruttezza a buon mercato di questo tipo di luogo vagamente turistico»⁸⁶. Le sedi delle società canottiere triestine, descritte

⁸³ Ivi, p. 260.

⁸⁴ Ivi, p. 261.

⁸⁵ Resoconto con intervista di Angelo Maccaro, «Il secolo XIX», 9 giugno 1959.

⁸⁶ Freddy Buache, *Claude Autant-Lara*, cit., p. 96.

nel romanzo come «pontoni che hanno l'aspetto di villini galleggianti, bianchi, a due piani»⁸⁷, sono diventate edifici inverosimili, inclini al falso e al posticcio: «Ci siamo divertiti molto – ricorda lo scenografo – perché eravamo liberi di immaginare imbarcazioni insensate»⁸⁸. La rinuncia all'ambiente originario del romanzo grava sensibilmente sul risultato finale, a cominciare dall'atmosfera perduta.

In tale spazio che sostituisce maldestramente quello autentico, il film si apre con la presentazione dei personaggi e degli interpreti da parte dell'istanza narrante che rende in tal modo esplicita la dimensione finzionale della messa in scena. Sulla soglia d'ingresso, tenendosi in bilico sul crinale tra mondo diegetico e dimensione extradiegetica, la voce *over* quale incarnazione sonora dello sguardo narrante si rivolge direttamente agli spettatori fornendo qualche informazione sul profilo di ogni personaggio e talora sull'attore che presta le proprie sembianze per dargli vita filmica.

Ancorché la presentazione non sia talvolta congruente⁸⁹, con questa mossa che mira a condurre lo spettatore dentro lo schermo, l'istanza narrante, non solo dichiara in forma metalinguistica la propria presenza, ma si offre e si qualifica come onnisciente, ponendosi subito come la grande tessitrice che tira i fili della narrazione. Il racconto filmico si presenta infatti come non focalizzato, ovvero incardinato su una focalizzazione variabile che, sul prevalente grado zero dello sguardo equidistante, innesta alcuni momenti di internamento soggettivo: nulla dunque in comune con l'egemone focalizzazione interna del romanzo, strategia attraverso la quale la voce narrante installata dallo scrittore nel cuore di Ario lo assume a filo conduttore e di sutura degli episodi del racconto. Nel film gli eventi sono tutti oggettivati, ben ancorati alla realtà esterna. Non possiedono l'incertezza ontologica di accadimenti che si svolgono nella coscienza e nella memoria di Ario, non ne sono filtrati e impregnati.

In consonanza con tale scelta, anche il tempo cambia profondamente: viene oggettivato, linearizzato e ridotto. Sparisce il tempo scandito dagli impulsi e sussulti della memoria che lo percorre avanti e indietro. Non è più il tempo interiore di Ario che a fisarmonica si gonfia e si restringe, dilatato dalla sua

⁸⁷ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *L'onda dell'incrociatore*, cit. p. 20.

⁸⁸ Intervista a Max Douy di Jean-Pierre Berthomé, «Positif», 246, settembre 1981. Lo sfondo allestito per la vicenda appare «simile a un cartellone pubblicitario o ai baracconi di un circo ambulante», scrive Bruno Gay-Lussac nella già menzionata recensione in «L'Express».

⁸⁹ Oltre che «fuochista di un rimorchiatore, ambizioso, sportivo», di Eneo si dice che sia «giustamente convinto che il padrone lo sfrutti», ma nello sviluppo del film tale connotazione socio-politica non avrà alcun riscontro.

coscienza, arrotolato su se stesso, dispiegato sulle stagioni che si susseguono, ampliato a volte per anni: sparisce così uno dei temi segreti del romanzo, custodito nelle sue profondità ctonie. Il tempo, pertanto, da contenuto della coscienza diventa il tempo che contiene. Non solo viene reso lineare e intersoggettivo, ma circoscritto a una sola stagione, anzi un suo scampolo, una manciata di giorni di un'estate contemporanea alla produzione del film, alla fine degli anni Cinquanta. Siamo lontani dalla metà degli anni Trenta in cui l'Italia fascista si lancia in una nuova avventura coloniale per diventare impero. L'epoca non è più quella ma, soprattutto, quello del film non è più il tempo interno di Ario, anche perché il ragazzo non è più il protagonista del racconto. Come si è detto, il romanzo invece è imperniato su di lui che, sporgendosi sulle passioni adulte, cerca a brandelli di afferrarne il mistero: un programma narrativo in base al quale il racconto di formazione assume i connotati di una faticosa conquista della conoscenza che si fa coscienza della realtà.

Nonostante la voce *over* d'apertura lo presenti come l'eroe, il film non fa più perno su lui. Ario non è più onnipresente. Viene spodestato, detronizzato, privato di quella centralità che ne faceva il luogo di irradiazione del senso, tanto che gli altri personaggi si definivano soprattutto in relazione a lui. Appare decentrato al punto che, da depositario di sapere, sia pure incerto, come nel romanzo, ne viene addirittura escluso, reso ignaro di aspetti determinanti della vicenda.

Al centro del film viene collocata l'attrazione erotica di Lidia per Eneo, un giovane e prestante seduttore che è contemporaneamente anche l'amante di Tina, madre di Ario. Il tempo contratto in cui è stata serrata la vicenda filmica non concede nulla all'evoluzione di Lidia che nel romanzo invece si lascia alle spalle la stagione dei giochi infantili con Ario e il fratello Berto, benché taluno di essi sia già a sfondo sessuale, come la riverenza con cui, nel camerino scuro, mostra il sedere ai due ragazzi. Così, fin dalle prime sequenze Lidia è già una ragazza proiettata con esuberanza verso il mondo maschile da cui è fortemente attratta. La pulsione erotica che la anima e la spinge tra le braccia di Eneo viene avversata dalla famiglia della ragazza. Norme e convenzioni dell'istituto familiare del tempo impediscono di accettare che la minorenni perda la verginità. Il film mette pertanto in scena il conflitto che così si sprigiona, collocandolo, per la sua funzione di motore narrativo, al centro del racconto. Racconto che si regge sul contrasto, antico come il mondo – ma anche quanto la narrazione del mondo – tra legge e desiderio, norma e trasgressione, ragione e passione, convenzioni sociali e pulsioni individuali.

Rispetto a questo fuoco centrale del film intorno al quale tutto ruota, Ario appare una figura secondaria. La sua inespressa attrazione per Lidia e il senti-

mento che nutre per lei, inarticolato e ineffabile, restano ai margini. Quando il contrasto tra gli aneliti erotici di Lidia e le regole morali della famiglia esplode, diventando letteralmente conflitto a fuoco, la vittima designata sarà proprio Ario, colpito a morte da Luigi, il padre di Lidia. Quando costui sorprende la figlia a un appuntamento d'amore con Eneo, sembra che la sua ottusa visione delle cose non disponga di altre risorse se non la sbrigativa soluzione di sparare al seduttore, ferendolo soltanto. Del resto, fin dalla prima sequenza del film, il truculento genitore era entrato in scena sparando a un grosso ratto. Allorché, sempre armato di fucile, si avvede che qualcuno fugge dalla casa di Ario e Tina dove Eneo si è barricato, spara alla sagoma umana che si è gettata in mare credendolo l'obbiettivo perseguito: si tratta invece di Ario che dunque muore da innocente, vittima sacrificale e accidentale del conflitto, tutto adulto, tra pulsioni erotiche e norme di rispettabilità.

Nel rapporto con il testo fonte, il cambio di finale è un vero strappo. Scompare lo scherzo crudele e involontariamente tragico concepito da Ario e Berto ai danni di Eneo e Lidia che causa invece la morte dell'anonimo alpino trovatosi per caso sulla linea dello loro burla. Guardando al film con l'occhio al romanzo, sorprende che, con il cambio di finale, sia stata soppressa proprio una scena che, ripetutamente, attraverso le parole di Berto, viene presentata dallo scrittore come «Roba da cine»⁹⁰. Invece, nel transito dal romanzo al film, Ario passa da involontario agente della morte dell'alpino a vittima sacrificale delle pulsioni adulte. Fino a questo inusitato epilogo egli resta una presenza satellitare, marginale e, a differenza del romanzo, escluso perfino dalla conoscenza che la madre sia la delatrice, colei che per gelosia rivela al padre di Lidia gli incontri segreti della figlia con Eneo: tenuto dunque all'oscuro di un tratto decisivo dell'intrigo, quello che causa la sua morte.

In questo cupo finale notturno il film presenta una brusca svolta nel registro della commedia tenuto per gran parte del racconto. Secondo le attese iscritte in questo genere, lo strappo individuale alle norme sociali avrebbe dovuto essere ricucito, la lacerazione suturata, il conflitto ricomposto, sotto forma di compromesso e reciproco adattamento. Invece nella sequenza finale il conflitto sfocia nella morte sacrificale della vittima innocente e il film vira repentinamente verso il *mélo*: quanto di più estraneo al resto del film ma anche al romanzo, che si chiude in forma di dramma misurato e sommessso, lontano da ogni enfasi melodrammatica.

Nel romanzo la tensione accumulata confluisce nello scherzo e si scarica

⁹⁰ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *L'onda dell'incrociatore*, cit., p. 200 e p. 203.

all'esterno in una vittima estranea, ignara e ignota; nel film invece si scarica all'interno della comunità, sul suo anello debole, quello più vulnerabile, da tutti maltrattato e vilipeso. Saba non riusciva ad accettare che l'amico scrittore avesse fatto di Ario un assassino: chissà cosa avrebbe pensato di un film dove viene assassinato. In quanto vittima ignara e innocente, che muore per errore, Ario svolge nel film una funzione analoga a quella dell'alpino nel romanzo, tracciando tra le due opere un paradossale punto di contatto proprio nel momento della loro massima divaricazione.

Che cosa dunque resta del romanzo di Quarantotti Gambini nell'adattamento traspositivo? Che cosa di esso passa sullo schermo? Rifacendosi alle convinzioni già minimaliste di Šklovskij, neppure il «nudo soggetto», perché ci troviamo di fronte sia una fabula diversa, sia un diverso intreccio. Secondo Umberto Eco

molte trasmutazioni sono traduzioni che isolano solo uno dei livelli del testo fonte. [...] L'esempio più comune è quello di un film che, di un romanzo complesso che pone in gioco valori ideologici, fenomeni storici, problemi filosofici, isola solo il livello della trama nuda e cruda (forse neppure dell'intreccio, ma della sola fabula)⁹¹.

Nel nostro caso, fin dalla sceneggiatura ciò che viene trattenuto è solo una parte della fabula, quella che possiamo riconoscere come nucleo dell'intrigo, ovvero la relazione amorosa tra Eneo e Lidia intralciata dalla gelosia di Tina e avversata dalla famiglia della ragazza. Ario assiste impotente agli sviluppi di tale intrigo, un doloroso campo di tensioni nel quale egli soffre e si strugge sia per la madre sia per Lidia. L'operazione traduttiva rende pertinente solo questo livello testuale, lasciando cadere buona parte delle altre dimensioni semantiche della fonte. Sotto tale profilo si tratta dunque di una trasposizione altamente riduttiva. Ma, alla luce dell'analisi comparativa nel suo complesso e a bilancio delle sue risultanze, possiamo concludere che essa, rispetto al romanzo, si configura anche come fuorviante.

⁹¹ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano, 2003, p. 334.

Capitolo 2

La calda vita: *un adattamento riduttivo*

L'ampio respiro del romanzo

Negli anni in cui a piccoli passi si avvia la lunga filiera che porterà all'adattamento cinematografico de *L'onda dell'incrociatore*, Quarantotti Gambini si dedica alla revisione del suo romanzo più ampio e ambizioso, *La calda vita*, la cui stesura lo ha impegnato per alcuni anni, dal '48 all'inverno del '52. In una lettera a Umberto Saba del 3 dicembre 1953 espone i lavori che si accinge ad affrontare nei mesi successivi, tra i quali confida di mettersi «a rivedere, con tutto l'impegno necessario, il lungo romanzo che ho finito l'inverno scorso»¹. Si tratta di un'opera che sembra averlo molto appassionato, sia durante la stesura, sia nella fase di revisione condotta fino alle soglie della pubblicazione presso Einaudi nel 1958.

Il largo respiro del romanzo, dedicato a Umberto Saba e Virgilio Giotti, scomparsi nell'estate del '57, viene scandito in quattro parti, corrispondenti ai giorni e notti in cui è articolata la narrazione relativa alle vicende di tre giovani, Fredi, Max e Sergia, che, alla fine dell'estate del 1939, concludono le loro vacanze con l'escursione in una piccola isola dai connotati squisitamente istriani. Il racconto si apre sul patto stretto tra Fredi e Max che si prefiggono di prolungare il soggiorno sull'isola per due notti, in modo da poter trascorrere una notte ciascuno con Sergia. Per stabilire a chi toccherà il primo turno, si affidano alla sorte della monetina lanciata in aria, episodio collocato nell'incipit del romanzo. La sorte però finirà per stabilire che nessuno dei due avrà la ragazza, che si lascerà invece possedere da Guido, un uomo maturo, proprietario dell'isola, inclusa la casa in cui i giovani si rifugiano.

Sul racconto al presente dell'avventura iniziatica dei tre giovani, l'istanza narrante innesta le vicende di cui sono protagonisti altri personaggi, apparte-

¹ Quarantotti Gambini a Saba, 3 dicembre 1953, in Umberto Saba, Pier Antonio Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, a cura di Linuccia Saba, Mondadori, Milano, 1965, p. 152.

nenti a un altro spazio e, attraverso i ricordi che affiorano nella loro coscienza, un altro tempo, talora assai lontano. Si innesca così un continuo passaggio, che in alcuni momenti andrà facendosi serrato, dal presente al passato e da un personaggio all'altro, secondo un'attitudine manifestata fin da *La rosa rossa*, a conferma di una predilezione di lunga durata a fare dell'andirivieni temporale una dimensione portante della sua poetica. Ne scaturisce un romanzo molto complesso e articolato che, seguendo personaggi collaterali ma non minori, nutre l'ambizione di tracciare un grande polittico storico-sociale della vita triestina.

Una delle diramazioni del testo letterario è costituita dall'ampio segmento dedicato alla storia di Bruno, il padre di Fredi, attraverso il quale lo sguardo del romanzo viene sospinto in retrospizione fino ai primi anni del secolo, e da Trieste si allarga a Vienna, Parigi e Londra, tracciando un pezzo di genealogia familiare. Quelli dedicati a Bruno sono capitoli relativamente autonomi ma con segrete risonanze negli altri, soprattutto in quelli riservati alla vicenda che vede coinvolto il figlio Fredi. Per far posto alla storia del padre, che a un certo punto si chiede cosa sia un figlio, Fredi viene lasciato sospeso nel vuoto mentre sta per precipitare da un ciglione roccioso a picco sul mare. Si torna a lui – fortunosamente in salvo dopo 10 capitoli – attraverso un sogno del padre che lo ha visto «in bilico su un precipizio». Così i destini di padre e figlio, apparentemente sganciati, vengono intrecciati dalla tessitura romanzesca e il vincolo spirituale che li lega viene espresso attraverso ponti telepatici gettati dalla scrittura di Quarantotti Gambini a suturare ogni lontananza.

La storia di Bruno è, come osserva Riccardo Scrivano, una specie di «romanzo dentro il romanzo», dotato di una relativa autonomia². Non dissimile è lo statuto del «romanzo di Liuli», la sorella di Sergia, fatto affiorare dal flusso memoriale e narrato intrecciando le loro vicende nella sezione «Secondo giorno e terza notte». I rinvii da un personaggio all'altro e i riverberi a distanza, inducono Giacomo Debenedetti a pensarli come propri e specifici di una comunità descritta in termini di clan tribale, per la «quasi magica partecipazione di tutti alla vita di tutti [...] stretti vicendevolmente da vincoli misteriosi»³. Parlando del «sistema con cui sono innestate le diverse storie parallele», osserva: «Quasi a ogni allacciarsi di sequenze, siamo chiamati a omologare qualche analogia, coincidenza, simultaneità di natura *grosso modo*

² Riccardo Scrivano, *Quarantotti Gambini*, La Nuova Italia, Firenze, 1976, p. 50.

³ Giacomo Debenedetti, *Non è vita la «calda vita»*, in Id., *Intermezzo*, Mondadori, Milano, 1963, p. 277.

telepatica».⁴ Ma la telepatia che parrebbe governare il sistema di relazioni non presenta il sincronismo connaturato al fenomeno, delineato dallo scrittore con passaggi analoghi alle «dissolvenze incrociate del cinema»⁵.

Scrivano nota come nel romanzo vi sia una

precisa e cosciente utilizzazione della *suspense*, del *flash-back*, del *ralenti*, del primo piano, della sequenza – né è il caso che suggerisce l'uso di termini cinematografici, ché come una reale istanza romanzesca ha sempre sollecitato Q.G., così egli ha avuto da molto, forse da sempre, presenti alla mente gli strumenti espressivi del cinema⁶.

Lo studioso aveva già osservato nelle pagine precedenti della sua monografia sull'opera di Quarantotti Gambini, come, per esempio, il dettaglio del cappello dell'alpino che, nel finale de *L'onda dell'incrociatore*, si riempie d'acqua e affonda, sia «un effetto che si direbbe non estraneo a una certa tecnica cinematografica», a riprova di «una sensibilità di Q.G. per il cinema, prima di tutto di natura tecnica, che però egli cercò di tradurre in modi e forme proprie del fatto letterario»⁷.

Già in questo romanzo, infatti, sono frequenti i riferimenti al cinema, sia a livello di contenuto, sia sul piano della forma dell'espressione. Oltre allo scherzo architettato da Berto che, lo abbiamo visto, egli concepisce come «Roba da cine»⁸, lo spettacolo cinematografico si affaccia in quel romanzo come un potente modellatore dell'immaginario dei personaggi. Lo si scorre, per esempio, nel momento in cui Ario pensa al padre negli Stati Uniti: «Cercava d'immaginare l'America, e gli apparivano, come al cinema, praterie e grattacieli»⁹. La funzione del cinema quale sorgente di figurazioni mentali si ripresenta quando il giovane protagonista si trova solo in barca con Lidia: «Ario la osservava e cercava di ricordare. L'aveva già veduta così. Ma quando? Gli riapparivano cose vedute al cine»¹⁰.

In alcuni momenti dell'*Onda* la narrazione si presenta come una forma di

⁴ Ivi, p. 275.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Riccardo Scrivano, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 56.

⁷ Ivi, p. 43.

⁸ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *L'onda dell'incrociatore*, Einaudi, Torino, 1959, pp. 200 e 202.

⁹ Ivi, p. 33.

¹⁰ Ivi, p. 68.

ekphrasis, trascrizione verbale di situazioni originariamente visive. Ne è eloquente esempio il momento in cui la voce narrante fa tutt'uno con gli occhi di Ario che spia le mosse di Lidia e cerca di comprenderle interpretando i segni delle cose che si presentano allo sguardo, ovvero il linguaggio della loro presenza scandito per dettagli: «Le scarpette bianche di Lidia, pulite e messe ad asciugare sul ballatoio, erano sempre lì: segno ch'ella non si vestiva ancora. [...] Finalmente le scarpette scomparvero. Poi la intravide nell'inquadratura della finestra dirimpetto»¹¹. Con tali effetti visivi schiettamente cinematografici, lo scrittore sembra procedere per inquadrature, tanto che il lessico del cinema viene esplicitamente nominato. Del resto, fin dalle pagine del primo romanzo dello scrittore, *La rosa rossa*, ci si imbatte nell'uso delle finestre e delle porte come simulacri dell'inquadratura, talvolta in sincretica combinazione con il suono fuori campo, tale da evocare una dimensione singolarmente audiovisiva. Ecco, per esempio, questo passo: «Disparve oltre l'inquadratura illuminata dell'uscio, e il suo passo si udì nella sala, poi, attutito, nelle stanze del conte»¹².

Che il linguaggio cinematografico costituisca un punto di riferimento soggiacente anche ne *La calda vita* ce lo confermano affioramenti rivelativi come quello che balugina nella descrizione dell'aria «mezzo equivoca, da cinema», che promana da Sergia¹³. Ma un lampo come questo è solo la traccia puramente indiziaria di un cospicuo utilizzo delle risorse del cinema che risuona anche in talune scelte strutturali. Il diverso itinerario esistenziale delle due sorelle, Sergia e Liuli, per esempio, viene messo in forma attraverso la tecnica del montaggio alternato, propria del cinema, che ne intreccia i percorsi: Liuli a Trieste e Sergia sull'isola.

In alcuni casi si può parlare di montaggio formale realizzato per raccordi analogici. Basti pensare, nella prima parte del romanzo, alle fiamme dell'incendio appiccato da Max all'altana, che chiudono il capitolo XIV e all'apertura del XV sul mozzicone della sigaretta che Bruno spegne nel posacenere, in tutt'altro contesto; o, ancora, alla rima visiva tra la «chiarezza quasi lucente» dell'aria in chiusura del cap. XVI e «gli squarci delle nuvole» che lasciano apparire le stelle in apertura del XVII.

Nella periodizzazione formulata da Bruno Maier per scandire gli sviluppi della narrativa di Quarantotti Gambini, l'ultimo romanzo dello scrittore presenta novità tali da indurre lo studioso a individuare un quarto momen-

¹¹ Ivi, p. 152.

¹² Pier Antonio Quarantotti Gambini, *La rosa rossa*, Einaudi, Torino, 1972, p. 63.

¹³ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *La calda vita*, Einaudi, Torino, 1958, p. 797.

to della sua opera¹⁴. Eppure, prima degli indubbi aspetti innovativi che esso contiene, non possiamo non osservare i cospicui tratti in comune con altre opere: per esempio, per attenerci a quelle qui trattate, con il precedente costituito da *L'onda dell'incrociatore*. Tra i punti di contatto, rilevanti soprattutto nella prospettiva dell'adattamento per lo schermo, ritroviamo anche qui il confronto tra le generazioni, tra i giovani che si affacciano alla vita e gli adulti che l'hanno già affrontata e in parte vissuta. Fredi e Max sembrano riproporre la coppia di ragazzi preadolescenti Ario e Berto, ora cresciuti, mentre Lidia che si dà a Eneo trova una sorta di duplicazione in Sergia che si concede a Guido.

Ma, diversamente dall'*Onda* in cui era leggero e allusivo, nella *Calda vita* si fa più intenso il richiamo che riconduce le storie e vicende individuali alla più grande Storia degli eventi collettivi attraverso una eloquente collocazione temporale della loro ambientazione: i giorni cruciali, quelli dal 31 agosto al 3 settembre 1939, che preparano il secondo conflitto mondiale. Bruno, per esempio, muore venerdì 1 settembre del '39: «era l'ora in cui viene trasmesso il notiziario radio» e stavolta esso reca «l'annuncio che, scaduto l'ultimatum alla Germania, la Gran Bretagna e la Francia, entravano in guerra». La voce narrante avanza il sospetto che l'evento storico potrebbe forse non essere del tutto estraneo alla sua morte per crisi cardiaca: «Non c'entrava, con la sua crisi improvvisa, l'emozione per l'inizio – ormai chiaro – della guerra?»¹⁵.

La tragedia della guerra viene prefigurata nei colpi di pistola esplosi all'impazzata da Max ma anche nel fumo che sale dalla casa che li ha ospitati. Siamo all'epilogo del romanzo e tra i pensieri indiretti liberi di Guido che ha avvistato il fumo e corre verso il punto dal quale si sprigiona, c'è anche quello della «guerra stessa, forse già imminente per tutti con l'avanzata dei tedeschi in Polonia»¹⁶. Si tratta di una collocazione che fa riferimento alla dichiarazione di guerra alla Germania da parte di Francia e Inghilterra proprio in quel 3 settembre del 1939: l'Europa che sprofonda nel cataclisma bellico viene allusivamente simboleggiata nella giovane Sergia ferita da spari echeggianti quelli di Danzica, città di cui la radio parla con insistenza.

Furono anche queste forme di simbolizzazione, oltre alla lunghezza, alle este-

¹⁴ Cfr. Bruno Maier, *La narrativa di Pier Antonio Quarantotti Gambini e la dolorosa iniziazione dei fanciulli e degli adolescenti alla vita*, in *Scrittori triestini del Novecento*, a cura di Oliviero Honoré Bianchi, Manlio Cecovini, Marcello Fraulini, Bruno Maier, Biagio Marin, Fabio Todeschini, Lint, Trieste, 1968.

¹⁵ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *La calda vita*, cit., pp. 803-804.

¹⁶ Ivi, p. 825.

nuate e minuziose descrizioni, all'enunciazione di un aristocratico messaggio superomistico sui «veri uomini» e le «vere donne», ad attirare sul romanzo gli strali della critica. Scusandosi dell'aggressività e nonostante la stima pregressa verso un *outsider* della letteratura italiana, Giacomo Debenedetti si spinse fino a una storica stroncatura parlando de *La calda vita* come di «un libro sbagliato», uno di quei libri ai quali «non si regala il proprio tempo», anche perché, secondo il critico, neppure lo scrittore ha l'aria di sapere per quale ragione il lettore dovrebbe concederglielo: egli «ne dispone come di cosa propria per i suoi piaceri personali, magari per una sua lunga autopunizione, ma consumata licenziosamente, voluttuosamente, a volte perfino con libidine»¹⁷.

Debenedetti esercita una acuminata disanima critica tanto sui personaggi (Guido, per esempio) quanto sull'artificiosa costruzione d'insieme: «estremamente puntigliosa, congegnata, da orologiaio»¹⁸. All'inclemenza di Debenedetti fa da controcanto la più bilanciata posizione valutativa di un attento studioso come Maier che pure considera il romanzo un

tentativo, non sempre perfettamente riuscito, di coordinare e armonizzare in una complessa (e un po' pesante e artificiosa) architettura narrativa motivi, piani e tempi diversi, abbinando all'esplorazione psicologica, esercitata con la consueta acutezza, l'esplorazione sociologica di tutto un ambiente [...]. Ma il Quarantotti Gambini non è lo scrittore più adatto per le sempre ardue e rischiose avventure (e diversioni) sociologiche; e non mostra di essere né un romanziere "saggista" alla Mann o alla Svevo, né un enunciatore di ideologie o di messaggi: pertanto nelle componenti dianzi indicate della *Calda vita* sono da ravvisare i limiti del romanzo, limiti che d'altronde indirettamente ribadiscono la sua vocazione più autentica, quella d'indagatore oltremodo attento e sensibile della psicologia dell'infanzia e dell'adolescenza nei loro primi approcci con la vita¹⁹.

Maier individua nella parte riservata alla vicenda dei tre giovani protagonisti (Max, Fredi e Sergia) quella più valida del romanzo, confermando come lo scrittore sappia essere «il poeta della dolente, difficile, drammatica iniziazione dei ragazzi alla vita dei grandi».²⁰ Analoghe considerazioni e valu-

¹⁷ Giacomo Debenedetti, *Non è vita la «calda vita»*, cit., p. 265.

¹⁸ Ivi, p. 275.

¹⁹ Bruno Maier, *La narrativa di Pier Antonio Quarantotti Gambini e la dolorosa iniziazione dei fanciulli e degli adolescenti alla vita*, cit., pp. 159-160.

²⁰ Ivi, p. 162.

tazioni furono a suo tempo formulate in una lettera allo scrittore dall'amico Bobi Bazlen:

La parte triestina è, mi pare, meno intensa, e di un'altra pasta, della parte sull'isola. Ma la parte sull'isola ha capitoli *straordinari* – ed episodi che mi sono andati nelle ossa. In un paesaggio che sei riuscito a tenere sempre miracolosamente vivo. Era veramente da molto tempo che non leggevo qualcosa che sia così sulla strada del grande romanzo – ed è peccato che sia rimasto, diciamo a tre quarti della strada, quasi soltanto perché la parte evocativa del passato è stata lasciata su un piano narrativo anonimo, che non ti ha costretto a stringere la trama – mentre se tu l'avessi impastata, tradotta in drammatico le avresti fatto acquistare gli stessi nervi e la stessa plastica degli avvenimenti sull'isola, dove certi improvvisi giri di prospettiva, certe aperture, la profondità di certe ambiguità m'hanno veramente scosso²¹.

Forse già l'opinione di Bazlen potrebbe avere instillato nella mente dello scrittore il primo germe di un'idea che andrà maturando e progressivamente convincendo: rivedere l'impianto complessivo del romanzo separando i suoi due nuclei originariamente intrecciati il cui amalgama non sembra ben riuscito. Vi concorse anche il lungo dialogo sull'edizione francese. Di fronte alla mole ingente del romanzo da tradurre, l'editore Gallimard, inizialmente molto cauto, si risolse all'impresa solo a patto di alleggerire il testo, tagliando circa un quarto delle sue oltre 800 pagine. In una lettera allo scrittore, il traduttore, Michel Arnaud, appoggia la riduzione imposta dalla casa editrice:

Capisco che i rilevanti tagli che le sono stati chiesti le siano dolorosi, ma devo dirle con franchezza che condivido il sentimento di quelli che, qui, hanno letto il libro in versione integrale e come loro penso che pubblicarlo in questa forma in Francia sarebbe più rischioso (senza parlare, inoltre, delle ragioni commerciali). Alleggerito di ciò che non riguarda direttamente i protagonisti dell'isola, il libro "si tiene" assai bene e costituisce una lettura appassionante²².

La ridotta edizione francese uscirà in concomitanza con la trasposizione cinematografica, forse da essa propiziata. Anche gli sceneggiatori che preparano

²¹ Lettera di Bobi Bazlen a Quarantotti Gambini, 29 giugno 1959, Archivio Irci.

²² Lettera di Michel Arnaud a Quarantotti Gambini, 4 febbraio 1964, Archivio Irci.

l'adattamento per lo schermo assumono quale soggetto del film solo la vicenda dei giovani sull'isola, lasciando cadere le diramazioni relative agli adulti in città. Non sappiamo se anche questa scelta, insieme alla pressoché contemporanea riduzione operata dalla traduzione francese, abbia influito sul progetto dello scrittore che aveva in animo di rivedere profondamente la struttura del romanzo facendone due: isolando e ricongiungendo i fili sparsi, avrebbe sciolto in tal modo il complesso intreccio di storie riunendo in una struttura compatta i momenti dedicati ai giovani separandoli da quelli dedicati ai più maturi. Fu probabilmente l'insieme di queste circostanze convergenti che indusse Quarantotti Gambini a proporre al suo editore italiano, Giulio Einaudi, dopo alcune ristampe e un discreto esito commerciale, lo smembramento del testo «in modo da trarne due romanzi collegati l'uno con l'altro. Il primo sarebbe quello di Sergia, Fredi, Max e Guido, sull'isola; il secondo quello di Bruno, Silvia, Liuli, Oscar e Giorgio in città»²³. Michel Arnaud, che gli confessa di aver proceduto non senza rammarico a sacrificare tutti gli eccellenti episodi cittadini, lo asseconda nel proposito: «Penso che sia un'idea meravigliosa quella di fare della parte triestina de *La calda vita* un libro a parte»²⁴. Non la pensa così però Einaudi che potrebbe accettare «ritocchi, variazioni, alleggerimenti», ma non l'idea, considerata quantomeno prematura, di «sdoppiare un romanzo in due, privandolo del tutto della struttura originaria e facendogli mutare fisionomia in maniera definitiva»²⁵. L'ipotesi di operazione chirurgica, prefigurata anche in un progetto di prefazione per una eventuale quarta edizione, successiva alla trascrizione cinematografica, non avrà seguito.

Una riduzione necessaria

La prima idea di una trasposizione cinematografica de *La calda vita* si affaccia quando non è ancora uscita quella dell'*Onda dell'incrociatore*, ritardata dai dissidi tra regista e produttore. Si intreccia anche con i negoziati per la traduzione francese del romanzo da parte di Gallimard, esitante di fronte all'ampiezza del testo. Non si è ancora arrivati a un accordo allorché, nei primi mesi del 1960, Jean Rossignol, responsabile dei diritti cinematografici della casa editrice, tramite i buoni auspici di Callisto Cosulich, il critico cinema-

²³ Lettera di Quarantotti Gambini a Giulio Einaudi, 15 febbraio 1964, in Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, Marsilio/Irci, Venezia, 2012, p. 94.

²⁴ Lettera di Michel Arnaud a Quarantotti Gambini, 20 febbraio 1964, Archivio Irci.

²⁵ Lettera di Giulio Einaudi a Quarantotti Gambini 4 marzo 1964, in Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 95.

tografico di origini triestine, comincia le trattative sui diritti di trasposizione con Alfredo Bini che ha da poco costituito la Arco Film, fresca d'esordio con il primo film prodotto, *Il bell'Antonio* (1960) di Mauro Bolognini, tratto dall'omonimo romanzo di Vitaliano Brancati. Bini, che si presenta sulla scena produttiva orientato a «realizzare film d'autore e di qualità», diventerà celebre come produttore dei film di Pier Paolo Pasolini, dal debutto con *Accattone* (1961) fino a *Edipo re* (1967)²⁶.

Bini si dichiara subito interessato a produrre un film tratto da *La calda vita* ipotizzando di affidarne la regia allo stesso regista con cui ha avviato la sua avventura produttiva, Mauro Bolognini. La prospettiva viene concretizzata formulando dettagliate ipotesi sulle cifre in gioco e sui tempi di attuazione, prontamente comunicati a Quarantotti Gambini da Rossignol. Cosulich mette in campo anche la possibilità che lo scrittore collabori all'adattamento e ai dialoghi, ciò che comporterebbe un compenso supplementare. Solo un'ombra, destinata ad allungarsi, viene anticipata nella lettera informativa di Rossignol allo scrittore: «Considerando il soggetto rischioso dal punto di vista della censura, il signor Bini desidera avere un'opzione sull'acquisto dei diritti cinematografici del tuo romanzo per poter studiare la questione»²⁷. Lo spettro della censura ritorna nella risposta di Quarantotti Gambini inviata dopo un colloquio telefonico con Cosulich, dal quale apprende che Bini è disponibile all'accordo nei termini economici formulati dall'interlocutore francese,

ma chiede gli sia concessa, invece di sei mesi, una semplice opzione di un mese e mezzo o due senza pagare nulla. Nel frattempo il produttore cercherebbe di ottenere l'approvazione preventiva della censura giacché dice che quello è il vero nodo della questione²⁸.

Sarà così infatti. Dopo essere arrivati a sottoscrivere un ben definito contratto, alla scadenza di pagamento della seconda rata prevista dall'accordo, Bini chiede una dilazione per essere agevolato nella riduzione del rischio che corre. In una lettera allo scrittore precisa infatti:

Pur essendo sempre più intenzionato a realizzare un film tratto dal Suo

²⁶ La dichiarazione d'intenti di Alfredo Bini si trova in Barbara Corsi, *Per qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 161.

²⁷ Lettera di Jean Rossignol a Quarantotti Gambini, 25 marzo 1960, Archivio Irci.

²⁸ Lettera di Quarantotti Gambini a Jean Rossignol, 1 aprile 1960, Archivio Irci.

romanzo *La calda vita*, non sono ancora riuscito ad essere tranquillizzato, neanche parzialmente ed ufficiosamente, sul problema “censura”. Anzi, proprio in questi giorni sembra confermata la proibizione definitiva al film di Alberto Lattuada *I dolci inganni*, nonostante alla cosa siano interessati i più potenti produttori italiani. E purtroppo si tratta di problemi molto vicini ai nostri; almeno credo²⁹.

Aggiunge che resta immutata la sua «intenzione di continuare la preparazione e di cercare di risolvere i problemi ad essa connessi», ma passano solo due settimane e a fine settembre il produttore, a seguito di un nuovo allarmante episodio censorio, declina gli impegni assunti:

Sono veramente spiacente di comunicarLe che, l'atteggiamento della Censura, sempre più irrigidita nella sua azione, è ora fiancheggiata in modo inaspettatamente valido dalla Censura Francese (al film di Mauro Bolognini, *La notte brava*, è stata ieri definitivamente impedita l'uscita in Francia e negata la coproduzione). Ciò ha valso a scoraggiare definitivamente il coproduttore francese che mi ha ieri negato la sua collaborazione, e mi rende quasi impossibile ottenere da una società di distribuzione italiana un adeguato necessario contributo preventivo sotto la consueta forma di “minimo garantito”. In queste condizioni non mi è assolutamente possibile produrre il film³⁰.

A suffragare le sue parole, il produttore allega un foglio del notiziario cinematografico dell'Ansa nel quale l'agenzia di stampa, il 27 settembre (1960), dunque due giorni prima della sua lettera, annuncia da Parigi che «la censura francese ha vietato la proiezione del film di Mauro Bolognini, *La notte brava*», indicando le sei scene che secondo la stampa francese sarebbero state incriminate. Bini conclude la sua lettera ricordando allo scrittore che in forza degli accordi viene liberato da qualsiasi impegno nei suoi confronti. Ma aggiunge: «Io ho fiducia di poter in primavera riesaminare la situazione, data la mia immutata fiducia nel film e per non perdere quanto già fatto per la preparazione e per gli impegni presi con il regista»³¹. Non sarà così e questo primo progetto di trasposizione della *Calda vita* si inabissa. Lo scrittore lo comunica qualche

²⁹ Lettera di Alfredo Bini a Quarantotti Gambini, 14 settembre 1960, Archivio Irci.

³⁰ Lettera di Alfredo Bini a Quarantotti Gambini, 29 settembre 1960, Archivio Irci.

³¹ *Ibidem*.

giorno dopo a Rossignol che si dice sorpreso perché, avendo visto il film di Bolognini, trova che sia eccellente e per nulla scioccante. Rossignol assicura che, quando il libro sarà uscito anche Francia, farà il possibile per trovare un altro produttore per *La calda vita*: «Un buon soggetto – gli scrive – ha una validità di lunga durata»³².

Il nuovo progetto di trasposizione del romanzo prenderà corpo tre anni più tardi, prodotto da Silvio Clementelli per la Jolly film e diretto da Florestano Vancini. Il regista ferrarese, che aveva alle spalle una lunga attività di documentarista, cominciata molto giovane, all'inizio degli anni '50, aveva esordito nel lungometraggio di finzione con *La lunga notte del '43* (1960), film con cui raccolse lusinghieri consensi su un episodio storicamente accaduto a Ferrara durante la guerra civile tra repubblicani e partigiani. Interpellato sul film tratto dal romanzo dello scrittore istriano, che parve a molti non allinearsi armonicamente ai precedenti, il regista ebbe a dire: «*La calda vita* era indubbiamente un film diverso, ma un tipo di film che, se ne avessi avuto la possibilità, avrei fatto ancora. Per esempio avevo già fatto dei documentari in cui questa tematica c'era in pieno, documentari che ho amato, che sono tra quelli che ricordo con più piacere»³³.

La sceneggiatura viene elaborata dal regista insieme a Marcello Fondato, sceneggiatore di molti film prima di passare alla regia, e a Elio Bartolini, che aveva collaborato a importantissimi film di Michelangelo Antonioni, come *Il grido* (1957), *L'avventura* (1960), *L'eclisse* (1962) e avrebbe poi prolungato il sodalizio con Vancini partecipando alla sceneggiatura de *Le stagioni del nostro amore* (1966).

A giudicare da un manoscritto conservato tra le carte d'archivio dello scrittore, egli potrebbe essere stato consultato per un parere sulla sceneggiatura che era stata elaborata. Infatti, in questo foglietto troviamo un elenco puntato di cinque osservazioni:

1. Comincerei dalla telefonata di Max a Sergia, togliendo le scene iniziali del ritorno dal night club
2. Abbrevierei la scena della lotta tra Fredi e Max
3. Toglierei la declamazione dei versi di Cardarelli da parte di Ferzetti
4. Abbrevierei la scena delle constatazioni legali dopo la morte di Max

³² Lettera di Jean Rossignol a Quarantotti Gambini, 11 ottobre 1960, Archivio Irci.

³³ Florestano Vancini in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Feltrinelli, Milano, 1981, p. 160.

5. Nella parte finale toglierei la scena dell'ultimo incontro tra Sergia e Fredi e quella della loro visita alle zie di Max.

A giudicare dal testo del film come lo conosciamo, almeno per quest'ultima osservazione lo scrittore sembra essere stato ascoltato, dato che le due scene non figurano, mentre non lo fu per le annotazioni dei punti 1 e 3. In fondo al foglietto dei desiderata compare una nota dello scrittore sul personaggio di Sergia: «Rimane da riconsiderare il cetto sociale di Sergia che appare – anche nel film – qualcosa di inconfondibile, come una ragazza di estrazione sociale elegante»³⁴.

Qualunque sia il conto in cui furono tenute queste note dello scrittore, di fronte all'ingente dimensione del suo testo era impensabile che gli sceneggiatori cercassero di trattenere tutta la diramata materia romanzesca in un film, destinato alle sale cinematografiche, che doveva essere contenuto nello standard della durata media. Una trascrizione integrale si sarebbe potuta concepire eventualmente solo per una serie televisiva, ma quello era un modulo, all'epoca, ancora di là da venire.

Così, di fronte al complesso intreccio di storie di un romanzo difficile da trasporre sullo schermo integralmente (anche per la sua tessitura memoriale e coscienziale), regista e sceneggiatori compiono una scelta radicale. Data la mole e l'ampiezza di respiro di un romanzo fitto di personaggi e andirivieni temporali, circoscrivono il soggetto alla vicenda dei tre giovani sull'isola, rinunciando alle ampie digressioni che da essa si dipartono in multiple direzioni spazio-temporali. Gli sceneggiatori serrano dunque il film sul triangolo costituito da Max, Fredi e Sergia, aperto e trasformato in quartetto dalla dirompente comparsa in scena della figura adulta di Guido. Venne trattenuta l'ossatura della loro vicenda che nel romanzo funge da base al dispiegarsi di un universo storico e sociale imperniato su Trieste e sul suo ambiente culturale: si scelse in sostanza di conservare il nucleo più convincente e generalmente apprezzato del romanzo, i giorni dell'avventura giovanile sull'isola, lasciando cadere – necessariamente – le complesse diramazioni del testo letterario, incluso il «romanzo di Guido» la cui storia offre in retrospettione uno spessore prospettico assente nel personaggio del film.

Sul nucleo narrativo così circoscritto furono inoltre introdotte molte varianti.

³⁴ In un riquadrino in alto a sinistra del foglietto manoscritto conservato nell'archivio dell'Irci vengono riportate le parole di una battuta, probabilmente di Sergia, relative alla parte finale della sceneggiatura: «Non mi importa più nulla della ricchezza di papà. Preferisco mettermi a lavorare».

Spicca, su tutte, l'esito della vicenda che presenta un finale alquanto divergente dalla fonte. Nel romanzo la tensione accumulata all'interno del quartetto esplode nei colpi di pistola che feriscono gravemente Sergia sfregiandole il seno, prima oggetto di seduzione e di tanta attenzione erotica anche da parte dello sguardo narrante che vi indugia, come preso dalla malia dell'incantamento, la cui voce alla fine informa il lettore che la donna, se avrà figli, non potrà comunque allattare. Nel film invece la vittima espiatoria sarà Max. Il giovane, che aveva già sfidato e corteggiato la morte gettandosi da uno scoglio alto sul mare («Vieni morte, dolce morte»), alla fine rivolge contro se stesso la dirompente pulsione aggressiva che reca in animo. Privato di genitori, cresciuto da due vecchie zie, pur senza riferimenti alla violenza subita nel romanzo da Oscar, Max si sentiva a disagio nel mondo. In qualche momento avvertiva la propria presenza perfino di intralcio: «Se me ne andassi, farei un piacere a tutti». Diversamente dal romanzo, toglierà il disturbo lanciandosi nel vuoto per schiantarsi tra gli scogli.

Dall'insieme degli interventi, la fisionomia del racconto appare nel film profondamente mutata, sia sul piano della storia, sia su quello della struttura. La vicenda isolana viene incorniciata da un prologo e un epilogo, assenti nella fonte. Essi danno modo agli sceneggiatori di recuperare un personaggio appartenente al nucleo soppresso, quello di Liuli, sorella di Sergia, che secondo Maier è «il personaggio più felice del romanzo». Il film si apre proprio su di lei che rompe una relazione per intrecciarne un'altra, saldata alla fine in un vincolo matrimoniale, con il ricco maggiore Osvaldo. Ma dalla drastica riduzione che subisce ne scaturisce una figura appena tratteggiata, incolore per evanescenza: nel film infatti non c'è lo spazio per far emergere quell'insoddisfazione che nel romanzo la spinge fin dall'adolescenza alla ricerca di quanto di meglio possa dare la vita, «lusso, piaceri, capricci appagati, l'essere ammirata e invidiata», né per renderla avvertita, insieme al lettore, che oltre questo c'era qualcos'altro «che le era mancato, continuava a mancarle, le sfuggiva»³⁵.

L'epilogo inventato dagli sceneggiatori fa spazio invece a un inedito profilo di Sergia che, trascorso qualche tempo, appare una donna matura, capace di operare scelte autonome, autrice del proprio destino. Rifiuta la proposta di Guido di sposarla, dando ascolto alle ragioni della sua realizzazione professionale che possono garantirle quella indipendenza cui aspira: «Non posso sposarti solo per sistemarmi, per convenienza». Dopo il matrimonio di Liuli, Sergia decide di lasciarsi tutto alle spalle, partendo per Bruxelles dove lavorerà come interprete. Dalla dolorosa esperienza uscirà dunque con una scelta di indipendenza femminile sconosciuta al

³⁵ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *La calda vita*, cit., p. 327.

testo letterario, a testimonianza che l'idea di «vera donna» è radicalmente cambiata in relazione coassiale al mutamento di mentalità di un'epoca nuova, quegli anni Sessanta nei quali decolleranno le rivendicazioni femminili di parità e autonomia.

Oltre ai tanti personaggi omissi, alla mutazione di quelli mantenuti, alla diversa struttura, alle due notti invece di tre, cambiano le coordinate fondanti del tempo e dello spazio. L'ambientazione dell'avventura viene spostata da un'isoletta istriana al mare di Capo Carbonara, nel sud della Sardegna. Inoltre la vicenda viene collocata nel presente della fattura filmica, impregnata del clima culturale di quegli anni, senza alcun riferimento a grandi eventi storici, come quelli che nel romanzo costituiscono il preludio della Seconda guerra mondiale.

La rinuncia alla dimensione storica fa parte di quella serie di scelte orientate alla riduzione della materia narrativa messe in atto da Vancini che, in accordo con gli altri sceneggiatori, si attiene a quello che considera il nucleo del testo: «Il libro stesso di Quarantotti Gambini da cui il film è tratto è in definitiva un libro di memoria, la storia di una maturazione, di un'adolescenza che, finendo, porta i personaggi a uno scontro con la vita»³⁶. Ma le sottrazioni, pur necessarie, non sempre sono indolori e prive di conseguenze. Come osserva Adelio Ferrero,

se l'operazione riduttiva gli ha consentito di dominare con una certa sicurezza la sfuggente materia del romanzo, essa gli si è poi naturalmente ritorta contro [...] i personaggi, venuto meno il retroterra così essenziale della loro origine ed educazione familiare, (a parte alcuni sommari accenni in quell'infelice esordio di impronta banalmente antonioniana), gli sono riusciti imprecisi e sfuocati e lo svolgimento narrativo piuttosto piatto e di maniera³⁷.

Anche Tullio Kezich manifestò un analogo orientamento critico: «Più che a Quarantotti Gambini, il regista del film ha pensato ad Antonioni: anche per la presenza di Gabriele Ferzetti, seminascosto da un cappellaccio ribaldo che recita per lui, affiora il ricordo di *L'avventura*»³⁸. Ferzetti venne calato nei panni di Guido che seduce Sergia, interpretata da Catherine Spaak, mentre Jacques Perrin e Fabrizio Capucci indossarono rispettivamente quelli di Fredi e Max. Il giudizio di

³⁶ Florestano Vancini in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, cit., p. 160.

³⁷ Adelio Ferrero, *La calda vita*, «Cinema Nuovo», 168, marzo-aprile 1964.

³⁸ Tullio Kezich, «La Settimana Incom», 29 marzo 1964.

Kezich fu alquanto severo sulla prestazione di tutti: «Jacques Perrin è miglior attore quando lo dirige Zurlini, l'apparizione di Capucci è deplorabile»³⁹.

Non dissimile nella sostanza la più articolata valutazione di Alberto Moravia sulle prestazioni degli interpreti:

Gli attori non sembrano raggiungere quel grado di tensione interiore che sarebbe stata necessaria per una simile storia. [...] Fabrizio Capucci non ha né il mestiere né il temperamento, Gabriele Ferzetti mostra di avere del mestiere, Jacques Perrin ha forse del temperamento ma non del mestiere. Quanto a Catherine Spaak, essa è certamente la migliore dei quattro ma il suo gioco espressivo appare limitato e non nuovo. Efficace nei momenti d'ambiguità e civetteria, essa non riesce a convincere di fronte al dolore e alla morte⁴⁰.

Le insoddisfacenti performance attoriali sono solo una delle cause indicate da Moravia per spiegare, dal suo punto di vista, perché *La calda vita* sia sostanzialmente un film mancato. La prima, risalendo la filiera produttiva, attiene alla sceneggiatura «di cui il meno che si possa dire è che avrebbe dovuto essere il contrario di quello che è. I dialoghi sono sovrabbondanti e purtroppo sentenziosi; i personaggi parlano troppo, in maniera esplicita e priva d'intimità»⁴¹. Già minato da questo presupposto, l'assunto tematico del film non ha poi trovato, secondo Moravia, un'adeguata rappresentazione:

Il tema sembrava essere appunto la calda vita di cui parla il titolo, ossia il dramma della vitalità oscura, dolorosa e al tempo stesso prepotente e spensierata che è propria dell'adolescenza [...]. Questo tema riesce a essere tragico nella misura in cui è sentito e trattato con esuberanza, violenza, sensualità e malinconia⁴².

Benché Vancini lo abbia compreso, tanto da aver

ridotto al minimo le sfumature dei quattro personaggi [...] non sembra sentire il tema della vitalità in quella maniera violenta che s'è detto. La sua sen-

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Alberto Moravia, «L'Espresso», 8 marzo 1964, ora in Id., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di Alberto Pezzotta e Anna Gilardelli, Bompiani, Milano, 2010, pp. 546-547.

⁴¹ Ivi, p. 546.

⁴² Ivi, p. 545.

sibilità, come già si vede in *La lunga notte del '43*, va semmai ad argomenti sociali e politici di specie postneorealistica. Qui si trattava di stordirci con il mare, il sole, il sesso, e la gioia e il dolore di tutto ciò. Il film, invece, pur sotto l'ardore dei paesaggi estivi e l'eccesso dei gesti (c'è anche un tentativo di assassinio), rimane freddo e inerte. Vi si sente un regista abile, attento, intelligente ed esperto; ma sostanzialmente lontano e impartecipe. Vancini non è riuscito a trasformare il paesaggio in elemento corale come sembra che fosse sua intenzione; è rimasto di qua della fusione del paesaggio con le figure e gli avvenimenti, in una zona di documentarismo illustrativo. E i suoi personaggi risultano esterni; poco inventati e soprattutto poco contemplati⁴³.

In parallelo a quella letteraria, la critica cinematografica, dunque, è stata altrettanto severa nei confronti del film. Vancini lo fece con passione ma come «una vacanza [...] per dimostrare, forse, di essere in grado di realizzare un altro tipo di cinema» rispetto a quello storico-politico con il quale si è affermato⁴⁴. Il regista ipotizza che «forse il film deluse qualcuno perché non vi riconobbe quell'etichetta di regista politico-storico che mi si era appiccicata addosso con *La lunga notte del '43* e con i film che avevo fatto successivamente»⁴⁵.

A fronte delle riserve e dei giudizi poco lusinghieri della critica più attenta e lungimirante, il film, che ebbe la sua prima proiezione pubblica il 25 febbraio 1964, incontrò invece il favore del pubblico. Lo segnala lo stesso regista in una lettera a Quarantotti Gambini del 20 marzo 1964, nella quale sottolinea che i consensi gli sono stati tributati dalle «persone normali, le più semplici e le più diverse, ma in genere tutte al di fuori degli ambienti "intellettuali"», quelle che «pare abbiano colto del film proprio il senso più riposto», forse perché a esso «bisogna accostarsi con semplicità e buona fede»⁴⁶. Pur ammettendo che presenta qualche pecca e punto debole, *La calda vita* – disse Vancini – è «un film che io amo, che mi appartiene, di cui sento i personaggi e che ho realizzato con degli sbagli e delle inesattezze, ma anche con qualche soddisfazione d'autore, se così si può dire, con qualche avvertenza di cui sono soddisfatto»⁴⁷.

⁴³ Ivi, p. 546.

⁴⁴ Florestano Vancini in Vittoria Napolitano, *Florestano Vancini, Intervista a un maestro del cinema*, Liguori, Napoli, 2008, p. 57.

⁴⁵ Florestano Vancini in Franca Faldini, Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, cit., p. 160.

⁴⁶ Lettera di Florestano Vancini a Quarantotti Gambini, 20 marzo 1964, Archivio Irci.

⁴⁷ Florestano Vancini in Giacomo Gambetti, *Cinema: una finestra sul mondo*, «Ferrania», ottobre 1964.

Anche lo scrittore risultò soddisfatto per l'adattamento del suo romanzo, accolto con autentico apprezzamento. Lo si evince indirettamente da una lettera di Jean Rossignol che, il 4 febbraio 1964, gli scrive: «Penso, come te, che l'essenziale è che il film abbia conservato una fedeltà profonda e che restituisca il clima e la qualità del libro»⁴⁸. Altro indizio indiretto del compiacimento di Quarantotti Gambini si trova nella risposta del regista, Florestano Vancini, a una missiva dello scrittore: «La sua lettera mi ha fatto un grande piacere, perché in fondo il suo giudizio è quello che intimamente più conta per me»⁴⁹. Ma la positiva accoglienza dello scrittore viene segnalata anche dalla stampa: in un incontro pubblico con il regista del 29 gennaio 1964 alla libreria Einaudi di Roma, parlando dei rapporti tra cinema e letteratura «lo scrittore triestino ha detto che è rimasto soddisfatto di questo suo secondo incontro col cinema, mentre il primo [...] l'aveva deluso»⁵⁰.

Tra le carte conservate nell'archivio dello scrittore vi è una cartella dattiloscritta nella quale egli entra nel merito e motiva con pertinenti osservazioni la sua riconoscenza per il modo in cui il romanzo è stato trasposto sullo schermo. Diversamente da Moravia per il quale, lo si è visto, il paesaggio non si fonde con i personaggi, del film Quarantotti Gambini apprezza innanzitutto proprio l'uso del paesaggio: «Il pregio forse maggiore del film che Florestano Vancini ha tratto dal mio romanzo *La calda vita* consiste, a mio parere, nella sua grande novità d'ambientazione e d'atmosfera»⁵¹. Colloca poi tale novità nel quadro di considerazioni complessive sul nostro cinema, anche in rapporto all'uso espressivo del paesaggio in un autore come Bergman:

In una produzione cinematografica come l'attuale italiana [...] è come se Vancini avesse finalmente spalancato le finestre. Sino a oggi è sembrato che i registi italiani riluttassero, chi più, chi meno, dal porre a sfondo dei loro film la bellezza naturale dell'una o dell'altra parte d'Italia: che temessero, quasi, d'immedesimare i loro protagonisti con essa, analogamente a quanto fa – poniamo – un Ingmar Bergman con una quasi stregata natura nordica: Vancini, più arditamente d'ogni altro, ha fatto il grande salto⁵².

Oltre al paesaggio, lo scrittore indica poi altri pregi del film, ravvisati

⁴⁸ Lettera di Jean Rossignol a Quarantotti Gambini, 4 febbraio 1964, Archivio Irci.

⁴⁹ Lettera di Florestano Vancini a Quarantotti Gambini, 20 marzo 1964, Archivio Irci.

⁵⁰ «L'Espresso», 2 febbraio 1964 (articolo non firmato).

⁵¹ Dattiloscritto, Archivio Irci.

⁵² *Ibidem*.

in particolare nella lunga parte che si svolge sull'isola. Si tratta di brevi momenti, a volte pochi attimi che raggiungono la poesia e che, da spettatore, gli paiono indimenticabili. Cita come esempio le espressioni in primo piano dei volti di Sergia, Fredi e Guido di fronte al corpo sfracellato di Max, volti impietriti, inquadrati «contro uno sfondo roccioso – uno sfondo anch'esso di pietra»: in scene come questa egli riconosce «l'impronta della grande arte cinematografica»⁵³.

L'appagamento dello scrittore per la trasposizione del suo romanzo si può spiegare anche con il fatto che la contrazione dell'originaria materia romanzesca operata dal film era in linea con il suo progetto di farne due opere distinte. Appagamento che invece sarebbe difficile da comprendere alla luce dell'analisi comparativa con il romanzo nel suo complesso. La ricognizione delle varianti, soprattutto quelle destitutive, rende ragione infatti di quanto sia pertinente in questo caso l'uso di un termine frequente negli adattamenti cinematografici come quello di «riduzione». Il fatto che una riduzione fosse necessaria e inevitabile non toglie che tale sia. Così com'è *La calda vita* di Vancini è una trasposizione esercitata solo su una parte del romanzo. Parte che, oltretutto, è stata poi sottoposta a cospicue varianti sostitutive, con rilevanti ricadute di senso. La morte dello scrittore, giunta l'anno successivo, non gli consentì di vedere la rispettosa trascrizione di un suo romanzo: quella de *La rosa rossa*, diretta da Franco Giraldi.

⁵³ *Ibidem*.

Capitolo 3

La rosa rossa: *un film commisurato al romanzo*

Romanzo giovanile sull'età della pace

Pier Antonio Quarantotti Gambini si presentò nel mondo letterario come autore di un volume di racconti, *I nostri simili* (1932). Dei tre contenuti in questo primo libro, egli stesso ricorda che due «erano stati pubblicati precedentemente a puntate, nel 1931 e nel 1932, dalla rivista fiorentina “Solaria”, per interessamento, se ben ricordo, di Eugenio Montale, cui Saba aveva parlato di me»¹. Essi segnavano l'esordio di un ventenne che, di lì a poco, si sarebbe cimentato con il suo primo romanzo, *La rosa rossa*, steso nell'inverno del 1933 e concluso nel febbraio del '34, pubblicato prima a puntate, nel 1935, nella rivista «Pan», diretta da Ugo Ojetti, poi in volume nel 1937, edito da Treves.

La ricerca della perfezione formale ostinatamente perseguita dallo scrittore si manifesta nella richiesta alla casa editrice di poter intervenire e apportare miglioramenti fino alla correzione delle seconde bozze: «piccoli ma opportunissimi ritocchi», li definisce, «per vedere se c'è qualche piccolissima scoria» da pulire, preoccupato, come sempre sarà, per «la forma letteraria del libro che desidero [...] sia la più limpida e la più piana possibile»².

Ritroviamo la stessa attitudine e tensione quando, dieci anni più tardi, nel 1947, una nuova edizione italiana uscirà da Garzanti, editore che nel 1939 aveva acquisito la Treves. Anche in questa occasione il romanziere chiede di vedere in tempo le bozze perché in quegli anni ha maturato «alcune sostituzioni di parole, una decina in tutto», che gli appaiono però «di notevole importanza per una maggiore perfezione dell'opera»³. Ma, oltre

¹ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *Note autobiografiche*, in Riccardo Scrivano, *Quarantotti Gambini*, Il Castoro, Firenze, 1976, p. 129.

² Lettera di Quarantotti Gambini a Treves, 2 ottobre 1937, Archivio Irci, in Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, Marsilio/Irci, Venezia, 2012, pp. 122-123.

³ Lettera di Quarantotti Gambini a Garzanti, 12 dicembre 1946, Archivio Irci, in Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 133.

queste limature, la nuova edizione si segnala perché reca ora anche al lettore italiano due nuovi capitoli, inediti da noi, già apparsi nella traduzione tedesca del 1942.

Non sarà l'ultimo dei rimaneggiamenti apportati al testo di questo romanzo. Quando lo riproporrà nella definitiva edizione Einaudi del 1960, non solo procedette ad altri ritocchi di stile, alla ricerca di una forma sempre più levigata, ma intervenne nella struttura:

Nella parte iniziale ho spezzato un capitolo in due, e in quella finale ho aggiunto due mezzi capitoli; e, per meglio inserirli, ho dato una diversa distribuzione alla materia, spostando alcune pagine già in bozze. Ciò che conta di più, naturalmente, è che questi mutamenti, e altri piccoli che ho fatti qua e là per accordare l'insieme, non solo rafforzano la struttura del libro ma anche incidono sul suo significato più intimo [...]. Un libro che pareva finito, e da anni, ricomincia a lievitarti proprio quando lo vedi in bozze. Comunque, mi pare di aver fatto un buon lavoro. Forse soltanto adesso *La rosa rossa*, ch'è andata crescendo attraverso gli anni [...] ha raggiunto la sua giusta gravitazione e insieme il suo vero senso⁴.

La dedizione con la quale ha lavorato tutta la vita sul romanzo lo induce a chiedere corrispondenti cure tipografiche, in particolare per ciò che riguarda gli spazi bianchi (già caldeggiati per la riedizione Garzanti), spazi di una riga di testo da lui concepiti come stacchi, pause di respiro nell'andamento del racconto. Poiché a volte rischiano di non essere percepiti, chiede che siano sostituiti da asterischi, così da dettare al lettore una piccola sosta che coincide con un passaggio di tempo, un cambio di luogo, a volte di entrambi, in coincidenza, spesso, con il transito dello sguardo narrante da un personaggio all'altro.

Tale accorgimento testimonia di quanta attenzione avesse lo scrittore per la ricezione del suo romanzo, soprattutto in considerazione del fatto che era stato concepito come «un libro pieno di sfumature»⁵. Fin dal modulo propaganda compilato per la prima casa editrice, lo sapeva indirizzato in particolare a un pubblico colto. Anche l'editore pensa che per la sua natura raffinata l'opera sia riservata a un pubblico esiguo, tanto da averla consapevolmente

⁴ Lettera di Quarantotti Gambini a Giulio Einaudi, in Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., pp. 100-101.

⁵ Ivi, p. 100.

accolta nel suo catalogo «sebbene non destinata per i suoi intimi pregi a una larga diffusione»⁶. Nel modulo citato, alla domanda sulla categoria di lettori cui il romanzo sembra rivolgersi, in seconda istanza aggiunge: «Al pubblico signorile, e magari un po' snob, quello che fa vita di società e frequenta i luoghi di villeggiatura; ma più alle persone mature che non ai ragazzi e ai giovani»⁷.

L'annotazione generazionale è strettamente connessa allo statuto anagrafico dei personaggi e ai temi del libro che lo scrittore, in un breve riassunto critico stilato su richiesta del primo editore, illustra in maniera pregnante:

Romanzo semplice e insieme singolarissimo. I protagonisti sono alcuni vecchi sulla settantina, che vivono in un palazzetto nobiliare di una cittadina istriana, alla fine della grande guerra. Attraverso le vicende che li agitano all'improvviso, proprio quando parevano definitivamente assopiti in un ritmo inerte e sempre uguale, balza agli occhi del lettore, come un fuoco riattizzato sotto la cenere, tutta la loro vita di un tempo; la quale, in questi nuovi avvenimenti ha il suo ultimo sprazzo e insieme la sua conclusione. I sogni, le aspirazioni, i desideri, le gelosie, gli interessi, i rancori, insomma tutti i loro sentimenti, rivivono in ciascuno dei vecchi entro il giro di pochi giorni, come in una ridda a tinte ora delicate e ora scure, ma sempre gustose e vivissime. È, per essi, l'ultima scintilla di vita: una scintilla intensa e colorata che si spegnerà troppo presto, lasciando una scia di turbamenti e di nostalgie, mentre nell'antico palazzotto riprende, di giorno in giorno più sonnolento il ritmo di un tempo⁸.

Questo succinto riassunto critico dell'autore si presta assai bene alla funzione di addentramento tematico nel romanzo. I personaggi principali sono infatti i due anziani coniugi de Faralia, Piero e Ines, che vivono nel loro vecchio palazzetto in una cittadina di provincia, accuditi dalla governante Basilia e dalla giovane domestica Rosa. A movimentare le loro pigre e malinconiche giornate è l'arrivo di un cugino di Piero, il conte Paolo Balzeri, ex ge-

⁶ Lettera dell'editore Treves a Quarantotti Gambini, 1 maggio 1937, Archivio Irci, in Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit. p. 117.

⁷ Modulo allegato alla Lettera di Quarantotti Gambini a Treves, 19 ottobre 1937, Archivio Irci, in Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 120.

⁸ Quarantotti Gambini in Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, cit., p. 119.

nerale dell'esercito imperiale austroungarico che, alla fine della Prima guerra mondiale, torna per vivere con loro i suoi ultimi giorni, nell'abitato di frontiera ridiventato italiano al termine del conflitto. Il solo annuncio di questo ritorno scuote i personaggi dal torpore di una vita sonnolenta, ne riaccende le memorie, mettendo in movimento la narrazione. Attraverso il racconto delle diverse reazioni e dei piccoli mutamenti indotti negli abitanti della casa, il narratore traccia profilo, indole e natura di ciascuno di essi: «Il signor Piero, la signora Ines, / il conte Paolo, la servetta Rosa, / e Basilia, di lei un po' gelosa». Li elenca così lo scrittore stesso in una poesia del 9 marzo 1965, composta a pochi passi dalla morte, nella quale rievoca con affetto figure e vicende del suo romanzo giovanile.

Nelle geometrie delineate dalla tessitura narrativa, Piero e Paolo costituiscono due polarità agli antipodi per il loro diverso modo di collocarsi nel mondo, a cominciare dall'area semantica delineata dalla coppia oppositiva di stasi *vs* movimento. Mentre Paolo è sempre vissuto in movimento tra le grandi città dell'impero, da Vienna a Praga, Piero è un sedentario che da tempo immemorabile se ne sta chiuso in casa, spesso nel suo osservatorio nel quale tiene pronto un bauletto con le cose da viaggio che mai gli è capitato di utilizzare.

Piero è un piccolo borghese che, dinanzi all'aristocratica sicurezza del cugino, il conte Paolo, avverte la storica inferiorità della propria classe sociale. Al cospetto delle attitudini improntate a composta eleganza di Paolo, Piero si rivela ai suoi occhi «abbastanza grossolano». Si mostra subito eccessivamente preoccupato di soddisfare la sommessa richiesta avanzata da Paolo di essere chiamato conte anziché Eccellenza, come d'uso per i generali dell'esercito imperiale, anche a riposo: per eccesso di zelo, trasforma quella che per il cugino, come egli stesso precisa, era solo una sfumatura, in un inderogabile ordine impartito a tutti. Altrettanto fuori luogo si rivelerà, nella serata a teatro, la sua preoccupazione di possibili contestazioni dei nazionalisti italiani indirizzate all'ex generale dell'esercito austriaco. Gli omaggi che, invece, gli verranno tributati, smentiranno i timori di Piero rivelandone l'infondatezza. La solidarietà di classe dei nobili suoi pari prevarrà sugli schieramenti che li hanno visti militare in fronti contrapposti. Archiviato il momentaneo timore della circostanza, resta vivo in Piero quello ben più profondo e duraturo generato da un costante senso di inadeguatezza che egli prova di fronte a Paolo nel quale avverte un'altezza di vedute che alimenta in lui un sordo antagonismo⁹.

⁹ Il critico cinematografico Roberto Escobar formula analoghe osservazioni sul personaggio di Piero nel film: «Sente nel cugino una grandezza e un respiro che lo intimoriscono

Ma l'arrivo di Paolo ha anche un benefico effetto sull'umore e lo stato d'animo di Piero. Coinvolto dal cugino nel gioco enigmistico delle sciarade, «dopo 50 anni di muso duro e brontolii», Piero ritrova il buonumore, diventando irriconoscibile agli occhi della moglie Ines che, infatti, «non ricordava di averlo mai visto così» e «non gli poteva perdonare quella vita pesante e oscura ch'egli le aveva imposto»¹⁰.

Tali annotazioni sul loro *ménage* coniugale spiegano l'attaccamento di Ines al ricordo di un episodio accadutole molto tempo addietro, intorno ai trent'anni. Il marito le presentò un giovane funzionario ungherese, Bela Szoltay, che la corteggiò. Lo vide poche volte ma nell'ultimo incontro, congelandosi, lui «accostò la sua bocca a quella di lei». La voce narrante sospende la rievocazione sulla reazione della donna, di cui dice soltanto: «Ines mandò un piccolo gemito, e attese con la bocca socchiusa»¹¹. La platonica relazione – «*une chose tout à fait immatérielle*» – ebbe un prolungamento epistolare, da Ines sempre gelosamente tenuto segregato nel suo cuore per i lunghi anni in cui «le pareva che tutta la sua vita, salvo quel breve episodio, si fosse svolta in una direzione sbagliata»¹². La donna ha conservato le lettere dello spasimante, che si compiacque di ribattezzare col nome di Paolo, in un cofanetto segretamente custodito, a lei sola accessibile. Ora, «dopo l'arrivo di Paolo che aveva portato una ventata di vita, quei ricordi avevano cominciato a risbucare, a farsi strada da sé, prima timidi e poi veementi; e la signora Ines non riusciva a reprimerli»¹³.

Pressoché tutti i personaggi, sia pure in misura e tonalità diverse, si nutrono e vivono di memorie, tanto nel testo sono frequenti e ricorrenti i termini riconducibili a quest'area semantica. Anche «Paolo era assai sensibile ai ricordi»¹⁴. Anche lui, ne è assiduamente visitato. A teatro, per esempio, durante l'esecuzione del *Barbiere*: «Più che la musica, il conte Paolo ascoltava i ricordi che gli cantavano dentro»¹⁵. Riaffiora in questo frangente quello più pregnante per lui, già dissepolto fissando, non senza malinconia, il rosso

e lo affascinano. Timore e fascino che, comunque, a confronto con la sua statura umana stizzosa e meschina si traducono in un astioso quanto dissimulato antagonismo» (Roberto Escobar, *La rosa rossa*, «Letture», maggio 1974).

¹⁰ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *La rosa rossa*, Einaudi, Torino, 1972, p. 80.

¹¹ Ivi, p. 99.

¹² Ivi, p. 91.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 53.

¹⁵ Ivi, p. 66.

cupo del sofà: «Si era ricordato, all'improvviso, che alzandosi una mattina, tanti e tanti anni fa, aveva trovato in un bicchiere del lavamano, freschissima, una rosa rossa» e «non aveva mai potuto sapere chi l'avesse messa»¹⁶. Poi, quasi magicamente, tornando da teatro ritrova quella rosa nel bicchiere. Sa che a replicare il gesto di un tempo è stata ora la fedele Basilia, mossa da un sentimento che oscilla tra ammirazione e affetto verso il conte per il quale nutre una vera devozione. Dunque quel gesto è quasi un atto di culto. Paolo suppone, erroneamente, sia stata sempre lei a compierlo tanti anni addietro. Invece, con uno scarto di sapere nel gioco della focalizzazione variabile, l'oniscienza della voce narrante informa il lettore che fu Ines: facendo la conoscenza di Paolo quarant'anni prima, la signora Ines ne «restò incantata», ma «più che Paolo le piaceva la sua vita» e in omaggio a quella, da lei agognata perché aperta sul mondo e perfino alla mondanità, così diversa dalla grigia esistenza in cui Piero l'ha rinchiusa, aveva collocato la rosa. Nel fiore del titolo, dunque, convergono e si condensano, con la forza del simbolo, gli echi plurimi di desideri sommessi, sentimenti trattenuti, passioni inesprese, sogni vanamente inseguiti.

Osservando questi suoi personaggi, con rapidi transiti lo scrittore muove lo sguardo dall'uno all'altro, riservando loro un'equanime attenzione e, sulla pagina, quasi il medesimo spazio, senza che alcuno prevarichi o spicchi sugli altri. Sono tutti egualmente rilevanti, ognuno parte essenziale del gruppo, il protagonista collettivo del romanzo, costituito dal piccolo microcosmo della famiglia allargata, che fa capo a Ines e Piero, ma abbraccia anche Paolo e le due donne di servizio. In assenza di un protagonista individuale, dotato di un programma narrativo definito, che persegua un proprio obiettivo e funga da baricentro del racconto, la voce narrante passa incessantemente da un personaggio all'altro, catturando di ciascuno gesti rivelativi, attitudini, minuscoli episodi, situazioni e stati d'animo. La scrittura procede per intersezione di tali frammenti, compatitati e stratificati dall'accorta tessitura che li intreccia. Ne scaturisce, come nota Riccardo Scrivano, «una sorta di frangersi del punto di vista [...] un continuo intersecarsi delle prospettive di ciascuno»¹⁷. Nel passaggio da uno all'altro, lo sguardo dello scrittore addensa notazioni psicologiche e microaccadimenti che delineano la condizione esistenziale di ogni personaggio.

Sono pochi gli eventi di rilievo ascrivibili al piano intersoggettivo della realtà esterna. Molto più ricca la dimensione interiore esplorata anche attra-

¹⁶ Ivi, pp. 43-44.

¹⁷ Riccardo Scrivano, *Quarantotti Gambini*, cit. p. 22.

verso la moltitudine dei ricordi. Nell'esigua fabula del romanzo, in cui pare che non succeda nulla, gli avvenimenti sono in buona parte di tipo memoriale. Ai personaggi accade di ricordare¹⁸. È la loro attività principale, quella che occupa la loro mente per molto tempo. Così, seguendoli nelle accensioni dei loro ricordi, la narrazione, oltre a saltare da uno spazio all'altro nelle situazioni quotidiane, fluttua in continuazione dal presente al passato, sì che il tema di fondo sembra essere quello del tempo.

Nell'osservatorio di Piero, «nessun orologio scandiva il tempo» e a riscuoterlo sono i rintocchi di quello del Duomo. Il tempo scandito dall'orologio, di casa o del campanile, nel vissuto dei personaggi perduti nei loro ricordi appare sospeso e dilatato. Accade a Ines: «Stette al buio, e non avrebbe saputo dire quanto»¹⁹. Ma succede anche a Paolo che dal barbiere si abbandona a una visione mentale con gli occhi socchiusi: «e non si accorse più del tempo». Ancora, in un altro momento: «Quando si decise ad andare a letto, egli stesso non avrebbe saputo dire quanto tempo era rimasto là. Pochi minuti o alcune ore?»²⁰. Capita lo stesso alla governante quando si trattiene nella stanza di Paolo: «L'indomani, Basilia non avrebbe saputo dire quanto si era trattenuta là dentro»²¹. Ma capita anche ai più giovani, come Rosa, che il tempo si dilati: «Si trattenne al buio sinché i battiti del cuore accennarono a diradarsi: le pareva di essersi fermata là un tempo enorme»²².

Il torpore di questo assonnato decorso del tempo concorre a dare l'impressione, a fine lettura, che questo sia un romanzo «nel quale pochissime cose di rilievo sono avvenute»²³. Nei versi della poesia scritta a ridosso della morte prematura, intitolata proprio *La rosa rossa*, l'autore stesso conferma l'attendibilità di quell'impressione che il suo amato romanzo, tutto edificato su atmosfere e sfumature, può dare:

La più amena
e più amabile storia, e più dolente,
mia raccontai in quella *Rosa rossa*

¹⁸ Cfr., ivi, pp. 23, 26, 29.

¹⁹ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *La rosa rossa*, cit., p. 49.

²⁰ Ivi, p. 87.

²¹ Ivi, p. 62. A Basilia accade di nuovo allorché «giunta nella sua stanza, si buttò bocconi sul letto, e affondò il viso nel cuscino. Quando si alzò e uscì, non avrebbe saputo dire quanto tempo era trascorso, se cinque minuti o un'ora» (p. 117).

²² Ivi, p. 126.

²³ Riccardo Scrivano, *Quarantotti Gambini*, cit., p. 28.

che fa risuscitar certe atmosfere
istriane dell'ultimo Ottocento [...]
In essa niente
vi è di accaduto, eppur vi è tutto vero,
dall'aria in cui viveva la mia gente
in una chiusa antica cittadina
al lembo estremo della neolatina
civiltà, lì morente, sino al pianto
d'Ines e ai borbottii cupi di Piero.

L'accadimento più rilevante è costituito dall'inattesa morte di Paolo una notte, nel sonno. Come il suo arrivo aveva portato un impulso vitale, scosso l'assetto della casa, acceso i ricordi di Ines, rianimato Basilia, trasformato l'umore di Piero, così, ora, la sua improvvisa dipartita è altrettanto gravida di conseguenze per tutti loro. Le gridi di Piero alla morte del cugino inducono Ines ad abbandonare il cofanetto con le lettere del suo innamorato, ritrovato poco dopo dal marito che vi inciampa. Alla scoperta del segreto, monta in lui una furente gelosia destinata a durare per parecchi capitoli. La comunicazione tra i due coniugi viene interrotta e sostituita da soliloqui a distanza nei quali ciascuno parla mentalmente all'altro, ma ognuno resta murato nel proprio risentimento: Piero per il sospetto di un presunto tradimento, Ines per la violazione del segreto relativo a quello che resta «l'episodio più bello della sua vita», frangente in cui lei «aveva amato; ed era stata amata»²⁴.

Sul piano della meccanica concatenazione degli eventi, oltre al dissidio tra i due anziani, la morte di Paolo è generativa di impulsi vitali: produce nel più giovane dei personaggi, Rosa, il fresco bagliore di una tersa passione erotica. La servetta viene mandata da Basilia ad avvisare il dottor Rascovich che l'ex generale è morto. L'attrazione che scaturisce tra loro, «quell'impeto di vita, proprio nel giorno della morte del conte»²⁵, condurrà a una relazione amorosa serenamente vissuta nella casa di campagna del medico: uno dei rari momenti luminosi di un romanzo che si svolge in gran parte nella stagnante reclusione degli interni in penombra. Il contrasto è reso percettibile allorché la voce narrante allinea il suo sguardo a quello di Rosa che dall'alto della collina guarda la città sottostante e individua il tetto della casa dei suoi padroni, ora osservata da lontano e pensata dalla sua prospettiva: «Quel tetto era tanto

²⁴ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *La rosa rossa*, cit., p. 163.

²⁵ Ivi, p. 126.

piccolo che quasi non si distingueva: era possibile che i signori vi fossero chiusi sotto, assieme a Basilia? Chiusi là dentro senza che pensassero a muoversi, da quaranta, da cinquant'anni?»²⁶.

Su Basilia la morte di Paolo produce l'effetto di una immaginaria vedovanza, un lutto che elabora con uno spostamento delle attenzioni, prima riservate all'ex generale, verso Andrea, l'ortolano di casa Balzeroni. Le riversa su di lui e saranno quanto mai soccorrevoli dal momento in cui scorgerà una singolare somiglianza dell'umile lavorante con il conte Paolo: «Provava l'impressione ch'egli fosse vivo in Andrea, ch'egli fosse Andrea»²⁷. La somiglianza ravvisata rafforza le dicerie cittadine che Andrea e Paolo fossero effettivamente fratellastri ma, nello stile sommeso di una scrittura che si affida alla sospensione evocativa, la vicenda viene lasciata alla sua dimensione indiziaria, in linea con la sotterranea incertezza ontologica che caratterizza lo statuto di realtà di altri momenti del libro.

A suggellare le ricadute della morte di Paolo sugli altri personaggi giunge nell'ultimo capitolo del romanzo l'appagamento del desiderio di Basilia di essere ammessa alla tavola dei padroni. Una volta riconciliati, Ines e Piero, lasciano la veranda utilizzata con il cugino e tornano sul palchetto in camera gialla: «Di sera, Basilia li raggiungeva, e restava a cena con loro. Dopo la scomparsa del povero Paolo avevano desiderato che qualcuno prendesse il suo posto a tavola»²⁸. Per la governante è la realizzazione di un'antica aspirazione. Un evento di rilievo nella sua vita. In questo romanzo in cui sembra che non accada nulla di rilevante, questo è uno degli infinitesimali microeventi che ne costituiscono la trama e l'essenza.

Tappe della filiera traspositiva

In che modo personaggi, temi e assunti del romanzo vengono trascritti sullo schermo? Nelle fasi preparatorie della filiera produttiva troviamo alcune risposte. La configurazione assunta dal testo di arrivo ha infatti le sue ragioni nella concatenazione di scelte di volta in volta attuate lungo il percorso operativo. Per meglio comprendere l'esito formale della trasposizione, profondamente radicato nel processo generativo che gli dà luogo, torna dunque utile seguire e osservare l'itinerario di tale progressivo avvicinamento all'approdo.

²⁶ Ivi, p. 211.

²⁷ Ivi, p. 194.

²⁸ Ivi, p. 219.

Non è indifferente al risultato finale il fatto che l'adattamento de *La rosa rossa* nasca come produzione televisiva nell'ambito della Rai. In origine il progetto, che risale al 1970, portava la firma di Sandro Bolchi, storico regista di tanti sceneggiati televisivi tratti da celebri opere letterarie, dai *Promessi sposi* ai *Fratelli Karamazov*, da *Anna Karenina* ai *Miserabili*. Per la sceneggiatura del romanzo di Quarantotti Gambini, prima base fondativa sulla quale costruire la trasposizione, Sandro Bolchi, che aveva vissuto a Trieste e ben conosceva l'ambiente culturale della città, si affidò a Dante Guardamagna, di origine fiumana, al quale era legato da amicizia fin dai tempi della comune formazione teatrale nella loro giovinezza.

Accadde però che il regista, allora assai richiesto e gravato da molti impegni, fu costretto a rinunciare a questo progetto che non gli sarebbe stato possibile portare a compimento nei tempi programmati. E poiché l'operazione era ormai avviata, si presentò la necessità di trovare un sostituto. Il dirigente del settore produttivo della Rai nel cui ambito il progetto venne concepito e varato era, per curiosa e singolare coincidenza, Pio De Berti Gambini, cugino dello scrittore, che si rivolse a Tullio Kezich per avere un suggerimento su quale regista avrebbe potuto prendere il posto di Bolchi: lo consultò sia in quanto triestino, sia perché già da qualche anno, dopo l'esperienza milanese con Ermanno Olmi, il critico lavorava anche come produttore per la stessa azienda televisiva nazionale. Avendolo in mente da tempo, Kezich non ebbe dubbi a proporre il nome dell'amico Franco Giraldi, allora affermato regista di western e commedie, che lui auspicava riuscisse a sottrarsi ai vincoli troppo stretti imposti dai generi.

Dopo un lungo apprendistato come aiuto regista di Gillo Pontecorvo, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani e altri, a Giraldi venne affidata la direzione della seconda unità di un film destinato a diventare epocale come *Per un pugno di dollari* (1964) di Sergio Leone. Fu a seguito di quell'esperienza, nella quale ebbe modo di rivelare abilità e talento, che, per spontanea ricaduta, Giraldi esordì nella regia di western. Ne diresse quattro prima di cimentarsi con un altro genere, quello della commedia, che gli diede l'occasione di dirigere grandi attori come Ugo Tognazzi e Monica Vitti. A questo stadio di affermazione professionale, quando gli arride il successo di regista ben retribuito, interviene per Giraldi la proposta di girare *La rosa rossa*, che imprime una svolta nella sua carriera, declinandola nei termini del cinema d'autore realizzato, da quel punto in poi, soprattutto per la televisione.

L'avvio di una nuova fase della filmografia di Giraldi, nella quale, dopo i film di genere, si affermerà come autore dotato di una propria poetica, av-

venne dunque grazie a Tullio Kezich. L'amicizia di tutta una vita era nata a Trieste dove Kezich risiedeva mentre Giraldi, originario di Comeno (oggi la slovena Komen), vi frequentava il liceo. Si conobbero attraverso la comune collaborazione alla sezione Cinema del Circolo della Cultura e delle Arti, animata da Callisto Cosulich. Alla metà degli anni Cinquanta si ritrovarono poi a Roma dove Giraldi approdò per fare il regista, mentre Kezich si era affermato soprattutto come critico cinematografico. Non fu comunque per virtù amicali che quest'ultimo suggerì il nome di Giraldi come il più pertinente per la regia de *La rosa rossa*, ma per la sensibilità estetica e l'affinità culturale prefigurata dalle sue stesse origini. Non solo: Kezich lo fece anche per autentica stima nelle sue qualità professionali e artistiche. Quest'ultime, secondo il critico, erano state tenute in ombra dall'esercizio del mestiere nei film di genere e giacevano allo stadio di potenzialità inesprese. L'occasione per rivelarle poteva essere proprio quel cinema d'autore che allora veniva prodotto dalla Rai e, nello specifico, questo film che Giraldi avrebbe diretto quasi per diritto d'origine.

Costituisce un capitolo storiografico importante quello che, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, vede la Rai farsi produttrice di cinema, consentendo a molti autori di realizzare opere di rilievo che il sistema di mercato del grande schermo non era in grado di accogliere e di fatto espelleva. «Nel breve volgere di qualche anno, la Rai si trovò a essere, se non il maggior produttore italiano di cinema, certamente uno dei più autorevoli e, per molti versi, imprescindibile»²⁹. Molti film infatti non avrebbero visto la luce dello schermo se non fosse stato per la politica produttiva attuata dalla televisione di stato. Tra questi, certo, anche *La rosa rossa*, come conferma lo stesso Giraldi: «Grazie alla tv ho girato *La rosa rossa* dal romanzo di Quarantotti Gambini. Nessun produttore privato me l'avrebbe mai consentito»³⁰.

La rosa rossa entrò a far parte della serie "Film per la Tv" nella quale già figuravano titoli come *Diario di una schizofrenica* (1968) di Nelo Risi, *I recuperanti* (1969) di Ermanno Olmi, *I clowns* (1969) di Federico Fellini, *La strategia del ragno* (1970) di Bernardo Bertolucci, *San Michele aveva un gallo* (1972) di Paolo e Vittorio Taviani. Tale meritoria scelta di politica produttiva

²⁹ Alberto Barbera, *Lo schermo e il suo doppio. Introduzione*, in Id. (a cura di), *Cavalcarono insieme. 50 anni di cinema e televisione in Italia*, Mondadori Electa, Milano, 2004, p. 14.

³⁰ Dichiarazioni di Franco Giraldi, «La Stampa», 28 marzo 1978. Aggiunge il regista: «Sì, avevo tentato di proporlo. Diciamo che mi hanno sempre replicato con un rifiuto, per non dire che mi hanno riso in faccia. Una storia triste di tre vecchi in una Trieste dell'altro dopoguerra... Ma scherziamo? Non fa una lira, è un film impossibile...».

si andò via via consolidando negli anni successivi, anche a seguito della consacrazione avvenuta con le Palme d'oro al Festival di Cannes vinte per due anni consecutivi da due film prodotti dalla Rai: *Padre padrone* (1977) dei fratelli Taviani e *L'albero degli zoccoli* (1978) di Ermanno Olmi.

A fronte dell'acuta crisi produttiva di quegli anni, la politica culturale della Rai permetteva a un segmento consistente del cinema d'autore italiano di approdare sullo schermo. Nell'introduzione di un opuscolo monografico del servizio stampa della Rai dedicato a *La rosa rossa*, il dirigente Gian Paolo Cresci scrive:

Il film televisivo che il regista Franco Giraldi e lo sceneggiatore Dante Guardamagna hanno tratto da un romanzo di P. A. Quarantotti Gambini, può essere considerato un risultato esemplare nell'ambito di quell'operazione culturale che la Televisione italiana viene conducendo attraverso la realizzazione di una serie di opere [...] di notevole livello artistico e spettacolare, per le quali la Rai è riuscita ad assicurarsi in questi anni la collaborazione di registi prestigiosi come Fellini, Rossellini, Castellani, Olmi, Jancsó, De Bosio, Rossi, De Seta e tanti altri ancora. Dal fecondo incontro fra questi "maestri" e il piccolo schermo sono nati quei *film per la tv* che si propongono come punto d'innesto tra cinema e televisione, facendo giustizia della pretesa incompatibilità che dividerebbe i due mezzi espressivi e dando luogo, anzi, a una osmosi artistica ricca di straordinari sviluppi³¹.

Giraldi ha in più occasioni sostenuto che i film da lui girati per la tv erano pur sempre un modo di fare cinema. Tullio Kezich affiancò l'amico in molte delle fasi preparatorie de *La rosa rossa*. Nei primi giorni di marzo 1972 gli fu accanto perfino nei provini per la scelta di attori e comparse, ma soprattutto lo accompagnò nei sopralluoghi per individuare ambienti e paesaggi capaci di restituire l'atmosfera che promana da quelli descritti nel testo letterario. Entrambi convinti che il film andasse «attuato nei luoghi deputati, reali e insostituibili»³², rispettando il «legame inscindibile che hanno gli scritti di Pier Antonio con la sua terra d'origine»³³, occorreva accertarsi innanzitutto se i luoghi in cui è ambientato il romanzo fossero adatti alle riprese.

³¹ G.P.C. [Gian Paolo Cresci], *Introduzione a Film per la tv. La rosa rossa di Franco Giraldi*, «Appunti servizio stampa Rai», 59, Rai, Roma, 1974, p. 5.

³² Tullio Kezich, *La fine di un'epoca* in *Film per la tv. La rosa rossa di Franco Giraldi*, cit., p. 7.

³³ Tullio Kezich, *Un odore di mare giovane*, in Pier Antonio Quarantotti Gambini, *L'onda dell'incrociatore*, Sellerio, Palermo, 2000, p. 256.

Alla verifica, la Capodistria dello scrittore si rivelò impraticabile per le riprese diurne: troppi gli elementi urbani di epoche successive che sbucavano da ogni parte sovrapponendosi a quelli storicamente pertinenti. Fu così che nella cittadina istriana che fa sfondo al romanzo si fecero solo le riprese notturne: si girarono in Piazza della Loggia le scene contestuali alla serata a teatro per assistere alla rappresentazione del *Barbiere*, ossia la *promenade* che la precede e il rientro a casa dopo lo spettacolo. Fu invece la luce di Rovigno a offrirsi come degno sostituto di Capodistria per gli esterni diurni. Ma, come ricorda Kezich, anche altri centri istriani vennero coinvolti nelle riprese di Giralaldi che, prendendo qua e là, andava «ricostruendo la Capodistria di Gambini attraverso le immagini più intatte, architettura e paesaggio, dell'Istria di oggi (la città vecchia di Rovigno, il palazzetto Bembo di Valle, una piazza di Albona, il teatro lirico di Pola)³⁴: tutte scelte attuate nel rispetto degli ambienti originari del paesaggio istriano, riprodotto con la luce e le penombre che impregnano case e palazzetti, vicoli e piazze.

Nella convinzione che uno dei segreti per la riuscita del film sia l'immersione dei personaggi nel paesaggio fino alla loro intima fusione, Giralaldi cerca di individuare gli interpreti più consoni. Per Ines, che, pur anziana, deve essere una donna ancor bella, ci si orienta sull'idea di una ex diva del cinema italiano che da tempo non recita più. Il pensiero corre a Maria Denis, interprete di molti celebri film degli anni Trenta e Quaranta³⁵. L'attrice venne convocata ma alcune circostanze le indussero a rifiutare la proposta.

Alcuni organi di stampa, a ridosso delle riprese, scrissero che il ruolo della protagonista femminile era stato affidato ad Alida Valli, nata a Pola, dunque istriana d'origine. Invece la scelta cadde su Elisa Cegani, l'interprete prediletta di Alessandro Blasetti che la volle in molti suoi film³⁶. Racconta Giralaldi:

Prima di scegliere Elisa Cegani per il ruolo devo confessare, e spero che lei non me ne voglia, che ho passato in rivista tante dive degli anni Quaranta: la Sassoli, la Barbara, la Denis, un po' tutte. A prima vista la più vicina al carattere di Ines come è nel romanzo era Maria Denis, ma la Denis è oggi una ricca signora che non se la senti di tornare al cinema. La Cegani fu

³⁴ Tullio Kezich, *La fine di un'epoca*, cit., p. 7.

³⁵ Da *Gli uomini, che mascalzoni* (1932) a *Treno popolare* (1933), da *Addio giovinezza* (1940) a *Sissignora* (1941) fino a *La fiamma che non si spegne* (1949), ultima sua apparizione.

³⁶ Tra gli altri, *Aldebaran* (1935), *La contessa di Parma* (1937), *Ettore Fieramosca* (1938), *La corona di ferro* (1941), *La cena delle beffe* (1942), *Fabiola* (1947), *Altri tempi* (1951), *Tempi nostri* (1954), *Io, io, io... e gli altri* (1965).

meravigliosa per serietà, professionalità, entusiasmo, e si adattò perfettamente ai sistemi poveri di quella produzione³⁷.

Non ci furono invece correzioni di tiro per l'interprete cui affidare il personaggio di Piero per il quale ci si orientò subito su Antonio Battistella, di origine veneziana, attore teatrale di prosa, anche radiofonica, prestato ad alcune parti per il cinema e la televisione. Nonostante le prevenute riserve dei dirigenti Rai, per ricreare il «crucioso» Piero, Battistella si rivelò una scelta pertinente e felice. «Fra gli interpreti de *La rosa rossa* – ricorda il regista – ebbi la fortuna di trovare Battistella. Fu semplicemente straordinario»³⁸.

La severa eleganza del conte Paolo venne affidata alla composta e misurata recitazione di Alain Cuny³⁹. La sua interpretazione venne considerata eccellente da Giraldi, al quale è sempre stata attribuita una grande competenza e sensibilità nella direzione degli attori, talento riconosciuto innanzitutto dagli stessi interpreti che egli divide in due categorie: «Quelli che sono e quelli che fanno. Alain Cuny sembrava non dover nemmeno recitare il suo personaggio: lo era e basta. Aveva una nobiltà intrinseca, una malinconia distaccata, uno sguardo indulgente sulle sciagure del mondo, un sorriso dolce e allo stesso tempo severo»⁴⁰.

Una curiosità è rappresentata dall'affidamento del ruolo del dottor Rasco- vich a un non attore: lo interpreta infatti Sergio Bardotti, paroliere di molte canzoni italiane, alcune assai celebri, come quelle di Sergio Endrigo. Alla governante Basilia, una donna quarantenne presentata fin dalle prime righe del romanzo come «grassa ma lieve», prestò invece la sua corpulenta grazia Margherita Sala che, per scelta, dedicando molto tempo alla vita privata, aveva alle spalle una carriera, come attrice di teatro e di cinema, piuttosto esigua.

Per il contraltare giovane di Basilia, ovvero la domestica Rosa, il primo orientamento fu verso Ornella Muti che si era affacciata sugli schermi con *La moglie più bella* (1970) di Damiano Damiani. La giovanissima attrice chiese però cin-

³⁷ Franco Giraldi in Franca Faldini, Goffredo Fofi, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984*, Mondadori, Milano, 1984, p. 486.

³⁸ *Conversazione con Franco Giraldi* in Luciano De Giusti (a cura di), *Franco Giraldi, lungo viaggio attraverso il cinema*, Kaplan, Torino, 2006, p. 211.

³⁹ La sua carriera cinematografica era cominciata nel 1941 con *Rémorques* (*Tempesta*, Jean Grémillon) e *Les Visiteurs du soir* (*L'amore e il diavolo*, Marcel Carné, 1942), per proseguire poi con molti altri film di registi italiani: *Cristo proibito* (1951) di Curzio Malaparte, *La signora senza camelie* (1953) di Michelangelo Antonioni, *La dolce vita* (1960) di Federico Fellini, *Uomini contro* (1970) di Francesco Rosi, per ricordarne solo alcuni tra i più salienti da lui interpretati fino alla chiamata per *La rosa rossa*.

⁴⁰ Ivi, p. 213.

que milioni di lire, una cifra sproporzionata per il magro bilancio complessivo su cui l'intera produzione si reggeva e si dovette dunque rinunciare a lei. Ma le sorti estetiche del film non ne soffrirono perché le subentrò felicemente con la sua freschezza Susanna Martinkova, una giovane attrice cecoslovacca che, a dieci anni dal suo esordio, aveva alle spalle ormai numerose interpretazioni.

La richiesta della Muti era esorbitante per un film che aveva un budget di circa 80 milioni di lire, dunque a basso costo, e per risparmiarne si adottarono varie soluzioni economiche come, per esempio, nelle scene della rappresentazione in palcoscenico del *Barbiere di Siviglia*. Anziché predisporre un apposito allestimento, le relative inquadrature furono riciclate da un precedente film di Giraldi, *La bambolona* (1968). Per contenere i costi di produzione nei limiti designati, il regista accettò di dirigere il film senza ricevere alcun compenso. Lo fece per passione e piacere.

Con *La rosa rossa* cominciava per Giraldi la stagione dei film più intimi, più consoni alla sua cultura e sensibilità, caratterizzati in buona parte da adattamenti letterari, in particolare di testi appartenenti alla letteratura triestina. Dopo i western e le commedie, per Giraldi fu una specie di *Heimat*, di ritorno a casa, alle proprie origini: «Ho girato *La rosa rossa* con grande passione, con entusiasmo e anche molta facilità. Ritrovavo l'aria di casa, il sapore di certi cibi, di certi luoghi, nuotavo insomma nella mia acqua e girai con assoluta naturalezza»⁴¹. Forse anche questo concorse al clima di serena operosità che contrassegnò il lavoro sul set facendolo procedere senza intoppi e senza i ritardi quasi fisiologici in questa fase della filiera produttiva. Le riprese iniziarono il 20 aprile 1972 e «durarono cinque settimane, esattamente come avevamo previsto»⁴².

Il film ebbe un'anteprima per inviti, riservata a stampa e autorità, al Ridotto del Politeama Rossetti di Trieste il 26 aprile, proiezione alla quale parteciparono, tra gli altri, Tullio Kezich e Vittorio Vidali. Ma la presentazione pubblica di maggiore risonanza avvenne nella serata inaugurale del Festival delle Nazioni di Taormina il 14 luglio 1973, occasione nella quale si registrò una prima favorevole accoglienza della critica, valutazione destinata a ripetersi nelle successive. Un grande critico come Morando Morandini, per esempio, prevede che il film «piacerà sicuramente a tutti gli spettatori che lo vedranno, a tutti coloro, almeno, che hanno intelligenza aperta e cuore non ottuso»; e soffermandosi sulla buona resa degli attori, nota che «su tutti eccelle, alle pre-

⁴¹ Franco Giraldi in *La frontiera ritrovata*, intervista a cura di Franco Montini e Piero Spila, «Cinecritica», 2-3, aprile-settembre 1996, p. 14.

⁴² *Ibidem*.

se con un personaggio difficilissimo, Antonio Battistella», al quale, infatti, in quell'edizione del Festival venne attribuito il premio quale miglior attore⁴³.

La sua interpretazione della «rancida senilità» di Piero è considerata una «prova memorabile» anche da Sandro Bolchi, il regista che, come si è detto, in prima istanza avrebbe dovuto firmare questo film che, secondo lui «è il più bello che Franco Giraldi abbia diretto». Si tratta di un film che, a suo parere,

rispetta il libro ma anche lo reinventa, nelle facce di pergamena, nei gesti impetiti, in quella “fin du jour” che s’abbatte senza pietà sui poveri eroi e li rimbrotta, prima di abbandonarli per sempre. Nonostante la brezza che ogni tanto fa alitare le tende, c’è tanfo di chiuso, di qualcosa che sta andando a male, di bacato: ed è proprio questo lento incedere verso la tomba la cifra più bella e più rara di Quarantotti Gambini, una cifra che il regista ha raccolto con un pudore molto raro in chi fa spettacolo⁴⁴.

Alla fine dell'estate, il 5 settembre 1973, il film venne presentato anche alle Giornate del Cinema Italiano di Venezia, alla presenza degli anziani genitori dello scrittore, che uscirono commossi dalla proiezione al piccolo cinema Santa Margherita, affacciato sull'omonimo campo. Anche in questa seconda ondata e, successivamente, quando il film venne (mal) distribuito in sala, l'apprezzamento della critica fu pressoché unanime. Le lusinghiere recensioni della stampa fecero spesso riferimento alla fonte letteraria da cui il film è stato tratto. Ugo Casiraghi, per esempio, considera il film una «delicata, deliziosa versione filmica» del romanzo, densa di finezze, a cominciare da quella, appena intuita, che considera l'approdo del conte Paolo alla casa natale come segnato dallo stigma di colui che torna per morire⁴⁵.

A fronte di una lusinghiera fortuna critica, quello che venne a mancare fu

⁴³ Morando Morandini, «Tempo», 29 luglio 1973. Riconducendo a Quarantotti Gambini l'invenzione di «una morte che desta alla vita», il critico osserva che quella morte «è la causa indiretta, quasi sasso in uno stagno che increspa l'acqua ferma in cerchi concentrici, di tutta una serie di sussulti emotivi».

⁴⁴ Sandro Bolchi, *Una rosa per il generale*, «Il Lombardo», 28 luglio 1973.

⁴⁵ Cfr. Ugo Casiraghi, «L'Unità», 8 febbraio 1974. In consonanza, Leonardo Autera, dopo aver premesso che il film è «rispettossimo del testo, senza esserne per questo la mera illusione», aggiunge: «Il fascino del film, con la sua struttura a larghe ed eleganti cadenze, deriva interamente dal sottile ricamo psicologico dei personaggi intessuti di illusioni verso un passato irrecuperabile» («Corriere della sera», 8 febbraio 1974).

il riscontro del pubblico, anche per una inadeguata distribuzione del film in poche sale d'essai. In compenso fu assai vasta l'audience ottenuta quando, il 23 maggio 1974, venne programmato in prima serata, sul canale nazionale di una televisione che ancora trasmetteva solo in bianco e nero. Per un film concepito a colori, per il grande schermo, la sua tenuta in condizioni restrittive e penalizzanti fu un'indiretta riprova del valore intrinseco dell'opera.

Un film a misura del romanzo

Fin dalla sequenza d'apertura, collocata prima dei titoli di testa, in funzione di prologo, si avverte il rispetto con cui Giraldi ha trasposto *La rosa rossa*. Ines e Paolo vengono colti nel silenzio in cui è immersa la loro casa in un declinante giorno d'inverno, con l'ultima luce che filtra dalla finestra prima di cedere alla crescente penombra. La prima pagina del romanzo è infatti dedicata alla rappresentazione dello spazio e del clima di cui sono intrise le figure che lo abitano. I due anziani coniugi si trovano nella camera gialla: «Sebbene non fosse tardi, la stanza era quasi al buio». Vi «entrava ancora un raggio di sole» ma «col morire di quel raggio le ombre si allargavano, sino a fondersi in una sola macchia oscura». Nella malinconia di questo interno, anche gli esseri umani sono presentati come «ombre», presenze pressoché immobili che lentamente si animano quando l'orologio batte le quattro: allora «un'ombra si mosse; passarono alcuni istanti e se ne mosse un'altra». Votato a rappresentare il torpore di esistenze in declino, simbolicamente il romanzo si apre sull'intirizzito tramonto di una giornata invernale⁴⁶.

Non dissimile, anzi perfettamente analogo l'inizio del film: esso costituisce un esempio eloquente della duttile personalità di Giraldi che nei processi di adattamento si accosta al testo letterario sintonizzandosi sulla sua lunghezza d'onda e captando il timbro della voce con cui esso parla, fosse anche, come in questo caso, la più sommessa. Ricreando l'atmosfera che si respira nell'incipit del romanzo di Quarantotti Gambini, a partire da un campo medio in cui le sagome della coppia di protagonisti appaiono come ombre quasi immobili, fiocamente illuminate dalla luce obliqua di un tardo pomeriggio, filtrata dalle tende del salottino, con un carrello ottico la macchina da presa si avvicina alle due figure mentre il silenzio nel quale l'abitazione è immersa viene enfatizzato da un orologio che scandisce le quattro pomeridiane con rintocchi leggeri, seguiti da quelli più possenti delle campane, provenienti dall'esterno, che rimano con

⁴⁶ Cfr. Pier Antonio Quarantotti Gambini, *La rosa rossa*, cit., p. 9.

i primi in un fraseggio sul tema del tempo che scorre pigramente nella vita dei protagonisti. Su questo fondale silenzioso si stagliano le prime parole del film, riprese dal libro: «Bisognerà avvertire Basilia». Pronunciandole, come si legge nel romanzo, con «una voce, un po' roca di sonno, di vecchio signore», Piero infrange il silenzio della casa così come, poco dopo, l'accensione improvvisa della luce elettrica da parte di Rosa dissolve per un momento l'avvolgente penombra del tinello. La trascrizione delle pagine iniziali del libro con i mezzi specifici del cinema viene facilitata dal loro timbro schiettamente audiovisivo, costruite come sono per tessitura di percezioni visive e sonore.

Il prologo lascia intravedere quale sarà l'andamento narrativo dell'intero film. Nelle sottosequenze che lo compongono, Basilia viene chiamata e avvertita dell'imminente arrivo di Paolo, il cugino del padrone, raccomandandole subito di rivolgersi a lui chiamandolo conte e non più generale. Con uno stacco ellittico, l'indomani la governante si alza al suono della sveglia e si prepara per andare incontro all'ospite e condurlo a casa. Assumendo come tratto comune il momento del risveglio nelle rispettive camere da letto, la regia dispiega in parallelo a Basilia il dialogo di Ines e Piero all'alba. Chissà se hanno dormito quella notte. Forse, come nel romanzo, avranno «stentato a prendere sonno» e saranno stati a lungo a parlare e pensare, «con gli occhi aperti nel buio». Dovevano elaborare la novità dell'evento perturbante che stava per travolgerli, interrogandosi su quel che sarebbe avvenuto nella casa con il ritorno di Paolo.

Oltre che dal risveglio mattutino, in montaggio alternato a suggerire la loro simultaneità, le due situazioni del prologo sono legate da un brano di Mahler: inizia in forma sommessa su Basilia che si alza e trova il suo pieno volume sulla donna che esce dal palazzetto per recarsi al porto, punto d'avvio dei titoli di testa del film. «A definire l'atmosfera del tempo, Giraldi, sempre attentissimo alla musica, fa largo uso di un quasi contemporaneo Mahler, trascorrendo dalla "scivolata" di archi e ottoni della *I* e della *VII Sinfonia* agli struggimenti dell'*Adagio* della *IV*»⁴⁷.

L'*Adagio* della *IV Sinfonia* di Mahler compare una prima volta quando il conte Paolo, arrivato da poco, dopo aver chiarito con Piero che la richiesta di non essere chiamato Eccellenza era solo una sfumatura, resta solo nella sua camera e comincia a guardarsi intorno, come se ripensasse al tempo perduto in quegli stessi spazi. Il brano raccorda la scena alla successiva in cui Piero, prima fa notare a Ines che gli anni sono fatalmente passati anche per Paolo e si

⁴⁷ Paolo Vecchi, «Un uomo del formato ridotto». Su qualche film televisivo di Franco Giraldi, in Luciano De Giusti (a cura di), *Franco Giraldi, lungo viaggio attraverso il cinema*, cit., p. 116.

fanno sentire, poi ricorda qualche momento della loro comune infanzia. Utilizzato alla stregua di un leit-motiv del passato, l'adagio mahleriano si ripresenterà con la sua suggestione elegiaca allorché Paolo, al rientro dalla serata a teatro, trova nella sua stanza la rosa rossa, proprio come molti anni prima. Il motivo musicale viene prolungato fino alla sua passeggiata, il giorno seguente, lungo il mare, da lui esplorato fino all'estrema lontananza in cui si fonde con il cielo. E, come indissociabile dalla rosa, ritornerà quando, dopo aver sorpreso Basilia deporre il fiore nel bicchiere del suo lavamano, Paolo resterà di nuovo solo e lascerà andare lo sguardo rammemorante sui ritratti degli avi alle pareti, portandosi dentro la manifesta convinzione che a compiere quel gesto sia stata la governante anche tanti anni prima. Grazie a un precedente flashback, allo spettatore però è noto, per uno scarto di sapere nelle variazioni della focalizzazione, che invece a compierlo fu Ines.

In questi come in altri episodi in cui si articola la narrazione, lo sguardo di Giraldi si accosta con discrezione ai suoi personaggi, li segue con circospezione e passo lieve, li osserva nei loro gesti cogliendone anche la dimensione interiore, come nelle accensioni dei ricordi visualizzati nei flashback che trascrivono le frequenti analessi del romanzo. Della fonte letteraria il film non riprende solo i temi e i personaggi, ma anche la struttura e perfino il modo in cui la scrittura procede nella tessitura della narrazione. Fin dall'incipit, infatti, la scrittura filmica adotta l'incedere del romanzo per frammenti: minuscoli episodi e brevi momenti che scandiscono l'esistenza degli abitanti della casa. Assumendo la stessa procedura che nell'opera letteraria fa avanzare il racconto, il film ne riproduce anche la struttura reticolare: lo sguardo transita da una situazione all'altra, da un personaggio all'altro, da un tempo all'altro.

In tali passaggi, spesso ellittici, i salti sono attutiti e resi armonici dal frequente ricorso al montaggio analogico che assume un elemento comune o un tratto affine di situazioni diverse e lo utilizza come ponte di transizione dall'una all'altra, suturando disparità di spazio o di tempo. A volte può essere una stessa parola come nel caso di Ines e Piero che, dopo la scoperta delle lettere segrete del giovanile amore della donna, chiusi nei rispettivi spazi, se ne restano murati nel proprio risentimento e, come in un sordo dialogo a distanza, si accusano vicendevolmente di essere «stupido» e «stupida». Ritroviamo un procedimento analogo quando Rosa si reca dal dottor Rascovich e il montaggio accosta il suo itinerario in una giornata di bel tempo allo stesso percorso in un giorno di pioggia. E da quella pioggia si passa a quella che scende su Andrea preoccupando Basilia che così l'ortolano possa ammalarsi. Sul timore di raffreddori portati dal maltempo, si passa a Piero che cerca di riparare il vetro rotto della finestra, forie-

ro di spifferi nefasti che lo fanno starnutire, prima che un altro stacco ci riporti ancora su Andrea malato, a letto con la febbre, per tornare infine su un nuovo starnuto di Piero, a tavola con Ines.

Tale forma di impaginazione si ripropone al momento di decidere come dovrà essere la tomba di Paolo. A partire dal motto che egli desiderava ci fosse scritto, riferito da Piero a Ines, uno stacco lo mostra scritto nel foglio che Basilia porta a far incidere: *“Plus être que paraître”*. Ma quando l’addetto fa notare che, oltre alle parole, ci vorrebbe una figura, per esempio un angelo, uno stacco ci porta su Piero, a letto con Ines, per il quale meglio di tutto sarebbe un angelo con la spada. E Andrea, anche lui a letto, accudito da Basilia, nello stacco successivo si chiede: perché non un angelo con la pistola? Attraverso questa forma di montaggio, la scrittura filmica mette in dialogo personaggi lontani, dando vita a un scorrere tutto immaginario, creato per lo spettatore, nel quale ogni distanza appare abolita.

Cercando la consonanza con la sua fonte, lo stile del film ne ricrea le esitazioni sulla soglia del dicibile, ne rispetta le reticenze, le allusioni, le sospensioni. Attenendosi a ciò che è solo suggerito, il testo filmico mantiene in alcuni tratti la stessa incertezza ontologica del romanzo. Ne costituisce un esempio eloquente il segreto di Ines sulla sua relazione giovanile con l’ungherese Bela. Solo epistolare, puramente platonica e «immateriale», come si legge in una delle lettere, oppure carnale, come si tormenta Piero? Roso da gelosia retrospettiva, egli si interroga se fu adulterio, magari non consumato ma pur sempre tale, o, cercando di consolarsi, semplice corrispondenza amichevole come quella tra il poeta Besenghi e la contessa Elisa. Tenendo aperta la ferita del dubbio, a Piero che attraverso il confronto cercava rassicurazione, Ines fa notare che quella non fu una semplice amicizia. Lo volle far credere Elisa da vecchia, ma tra lei e il poeta c’è stato molto di più, tutti sapevano che era una delle sue amanti. Insomma «me l’hai fatta», conclude Piero sconsolato, senza giungere ad appurare se l’avventura sia stata sensuale o solo sentimentale. Allo spettatore viene fornita questa stessa incerta veridizione fatta di indizi destinati a restare tali: mantenendoli nello statuto del possibile, senza mai farli accedere a quello dell’essere, come l’istanza narrante del romanzo anche quella del film non ne accredita alcuno. Rispettando la dimensione del non detto in cui nel libro si esprime l’incerto statuto ontologico di alcune circostanze, il film non scioglie l’enigma e lo affida intatto allo spettatore⁴⁸.

⁴⁸ Un recensore del film alla sua anteprima veneziana notò in termini critici questo «gusto per una lieve “suspense” psicologica che talora, però, per troppo suggerire e ritrarre, sfiora l’ambiguo» (Camillo Brambilla, «La notte», 6 settembre 1973).

Questa vicenda – ovvero la scoperta delle lettere segrete di Ines, la divorzante gelosia di Piero, la conseguente, sia pur momentanea, rottura del loro rapporto comunicativo, fino alla riconciliazione – è una delle ricadute della morte di Paolo. Con la sua irruzione nella routine dei due coniugi aveva dissolto d'un tratto l'atmosfera stagnante dei loro domestici rituali quotidiani, sempre uguali da tempo immemorabile. Fin dal suo arrivo aveva innescato piccoli sommovimenti tellurici in tutti gli abitanti della casa, riattizzando passioni sepolte. Poi con la sua morte fecondante ne aveva generate di nuove, come quella travolgente di Rosa e del dottor Rascovich, ma anche quella, narrata in parallelo, di Basilia per Andrea, scaturita da un dirottamento di carica affettiva su un alter ego del defunto. Alla fine, non fosse che per impercettibili mutamenti, tutto sembra rientrare nell'ordine consueto. O quasi. Rosa aspetta un figlio dal dottore e lascia la casa per andare a vivere con lui. Basilia, come aveva sempre desiderato, la sera cena con i padroni, finalmente ammessa a tavola come una di famiglia. Viene fatta dormire nella camera degli ospiti perché, le dice Ines, «adesso che siamo vecchi, è meglio stare più vicini». Dal canto loro Ines e Piero hanno fatto scendere una cortina di reticenza su quanto accaduto: «Nessuno dei due aveva fatto più allusione all'episodio del cofanetto». Parlavano poco, scrive Quarantotti Gambini, «e i loro discorsi erano come i frantumi di un soliloquio che ciascuno dei due tesseva dentro di sé»⁴⁹.

L'epilogo ripropone la chiusura a chiasmo del film. Un movimento di sguardo, simmetrico a quello d'apertura in avvicinamento, alla fine lentamente si allontana dalle tre figure a tavola, lasciandole al loro silenzio appena tintinnato dal suono delle posate, traducendo così, in termini audiovisivi, il clima di mesta elegia che si respira anche nel romanzo. Con discrezione, quasi lo facesse in punta di piedi, la macchina da presa arretra e in un pianissimo si accomiata dai superstiti, abbandonandoli al loro destino che, in attesa del congedo ultimativo, sembra essere quello di una sopravvivenza in monotone giornate sempre uguali. Esempio di trasposizione delle parole conclusive del romanzo: «A poco a poco i due vecchi cominciarono a sentire un sopore che non potevano più riscuotere. I giorni somigliavano ai giorni, e le ore alle ore, e la loro vita era come una lunga giornata sul palchetto in camera gialla»⁵⁰.

Nel variegato panorama degli adattamenti, *La rosa rossa* di Giraldi appare davvero un caso, più che raro, unico. Così singolare da rimettere in campo,

⁴⁹ Pier Antonio Quarantotti Gambini, *La rosa rossa*, cit., p. 219.

⁵⁰ Ivi, p. 222.

come pertinente, l'idea, altrimenti obsoleta, della fedeltà al testo fonte. L'aveva archiviata proprio per obsolescenza già André Bazin nel 1951, traendo delle conclusioni teoriche di valore generale dalla sua analisi della trasposizione del *Diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos a opera di Robert Bresson⁵¹. Tuttavia qualche studioso l'ha successivamente ripresa, non fosse che in funzione euristica. Nella sua tripartita tassonomia delle tipologie di adattamento, Dudley Andrew, per esempio, utilizza nella categoria che lui chiama *Fidelity of transformation* per indicare quel tipo di adattamento che si mantiene fedele «ai tratti principali del testo scritto»⁵².

Trascrivendo per lo schermo il romanzo di Quarantotti Gambini, Giraldi si muove rispettosamente sia nei confronti della dimensione tematica, sia del profilo dei personaggi. Non solo ne rispetta la fabula ma anche l'intreccio. Ne assume la struttura narrativa facendola propria, assecondandone perfino la costruzione e l'andamento sul piano della scrittura. Certo non mancano le varianti, altrimenti avremmo avuto una pedissequa e sterile illustrazione a ricalco. Invece il film ricrea con i suoi specifici strumenti l'universo diegetico del romanzo.

Vi sono omissioni, aggiunte, spostamenti. Tra i momenti omessi vi è l'analessi della zia Adalgisa che dona il cofanetto a Ines quindicenne (cap. V); l'episodio in cui Andrea annuncia al marchese Ubaldo la morte del conte Paolo (cap. XXIII) e, sulla stessa linea tematica, quello in cui, risolta la questione della tomba, l'ortolano fa chiamare il marchese e gli comunica che per Paolo è stato fatto ormai tutto (cap. XLIII); Andrea che si reca dal gioielliere e impegna il suo orologio d'oro (cap. XXV); Basilia che piange sopraffatta dai ricordi del conte Paolo (cap. XXXIII).

Tale elenco di varianti destitutive, peraltro incompleto e offerto solo in funzione indicativa, potrebbe far pensare che il film si allontani dalla fonte. Ma a ben guardare, nessuna di esse intacca il senso del romanzo che la regia cerca di mantenere intatto. In qualche caso i segmenti omessi avrebbero costituito delle digressioni dal valore esornativo. La loro soppressione rende il testo filmico più concentrato e compatto. Tra quelle elencate, solo in un caso l'omissione produce una ricaduta sull'effetto di senso divergente dal testo fonte: quando al funerale sfila la corona di fiori con la scritta "Integritati et merito", inviata da Trieste da qualcuno che desidera restare incognito, a dif-

⁵¹ Cfr. André Bazin, *Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson*, «Cahiers du cinéma», 3, giugno 1951 (tr. it. in Giovanna Grignaffini [a cura di], *La pelle e l'anima*, La Casa Usher, Firenze, 1984).

⁵² Dudley Andrew, in Brian McFarlane, *Novel to Film*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1986, p. 11.

ferenza del lettore del romanzo, lo spettatore del film non conosce il sacrificio di Andrea che per mandarla ha impegnato l'orologio.

Se tale non detto produce nello spettatore maggior incertezza cognitiva, una funzione opposta svolge la diversa collocazione, anticipata rispetto al romanzo, della rosa rossa portata da Ines nella camera di Paolo: una simile preconnoscenza rende edotto lo spettatore che non fu Basilia, come invece pensa il conte.

Oltre alle varianti destitutive e agli spostamenti, sono poche le espansioni a meno che non si annoveri in tale categoria tutto ciò che inderogabilmente il linguaggio audiovisivo deve aggiungere rispetto a quello verbale. Laddove il testo letterario può a volte e per scelta sorvolare, lasciando un elemento narrativo nel limbo del non detto, il linguaggio cinematografico deve necessariamente a ogni tratto determinare tutto ciò che entra nella rappresentazione: ambienti e paesaggi, arredi e abiti, spazi e durate, gesti e movimenti, posture e modulazioni delle voci, espressioni facciali e sguardi, luci, ombre, e l'intera gamma del suono (parole, rumori e musiche). Esclusa dunque l'inevitabile determinazione dell'indeterminato, tra le poche espansioni ricordiamo, nell'episodio della serata a teatro, i circostanziati discorsi dei nazionalisti i quali accrescono, nello spettatore come in Piero, il timore che il marchese Balzeroni e i suoi seguaci, il cui animo appare ancora esacerbato dalla guerra conclusa da poco, possano inferire sul conte Paolo in quanto ex generale dell'esercito nemico. Si tratta di una dilatazione coerente con l'aspirazione di Giraldi a dare sempre precisa rappresentazione del momento storico in cui una vicenda, pur intimista come quella di Quarantotti Gambini, è collocata. Come se enunciasse un principio che lo appassiona e anima, sostiene: «Per me l'intimismo non ha senso se non quando è profondamente legato alla Storia»⁵³. Del resto questa è anche l'anima duale del libro, «ormai considerato la più alta testimonianza letteraria sulla società della provincia istriana spazzata via dalla furia di due guerre mondiali». Lo scrive Tullio Kezich, convinto che la dimensione storica sia coesenziale al libro come al film: «Teneramente provinciale all'apparenza, il discorso de *La rosa rossa* (libro e film) s'impone in realtà a un livello europeo: è un capitolo della "finis Austriae", un codicillo sul tramonto patetico del mito imperialregio che segnò per il nostro Continente l'inizio della notte più lunga»⁵⁴.

⁵³ Dichiarazioni di Franco Giraldi raccolte a Poitiers da Roger Meyer, «Jeune cinéma», 129, settembre-ottobre 1980.

⁵⁴ Tullio Kezich, *La fine di un'epoca*, cit., pp. 7 e 8.

Anche prese nel loro insieme, le varianti – integrative, destitutive e sostitutive – non intaccano l’impianto dell’adattamento che mira a una trasposizione complessiva del testo fonte. Giraldi non ne isola un tratto pertinente sul quale operare la trascrizione ma si prefigge di esercitarla pressoché su tutte le dimensioni di senso, inclusa quella identificabile come il tono del romanzo. Tentativo arduo che si può considerare miracolosamente riuscito: in molte sequenze infatti il regista riesce a ricreare l’atmosfera che si respira nelle pagine di Quarantotti Gambini, riproducendone la tonalità. Secondo Pierre Barucco, i paesaggi del romanzo che evocano l’Istria hanno saputo «ispirarlo a sufficienza per realizzare un’opera a misura del romanzo»⁵⁵.

Nel saggio, già citato, sulla trascrizione bressoniana del *Diario di un curato di campagna*, inaugurando un moderno criterio di valutazione dell’adattamento Bazin sosteneva che non si dovesse più porre la questione della traduzione fedele ma osservare come, attraverso il cinema, si costruisce sul romanzo un nuovo oggetto estetico da non paragonare al romanzo per vedere se ne sia degno⁵⁶. Il caso de *La rosa rossa* è così raro che in esso si trovano attuate opzioni che Bazin concepiva come reciprocamente alternative. Questo film, come opera di secondo grado, è un nuovo oggetto estetico, scaturito dal romanzo sul quale il cinema ha agito come interprete e moltiplicatore di senso, ma è, al contempo, una trascrizione fedelmente rispettosa, un film paragonabile al romanzo e degno di esso.

⁵⁵ Pierre Barucco, *Quarantotti Gambini: Classicisme et triestinité*, «Critique», 435-436, agosto-settembre 1983.

⁵⁶ Cfr. André Bazin, *Le Journal d’un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson*, cit., p. 132.

Documenti e testimonianze

Cinema e letteratura

Domande a Pier Antonio Quarantotti Gambini

Due suoi romanzi sono diventati film, L'onda dell'incrociatore di Claude Aumont-Lara e, di recente, La calda vita di Florestano Vancini. Quale le è piaciuto di più?

Preferisco di gran lunga (ed è superfluo che io lo dica) *La calda vita* di Vancini. Anzitutto perché è un film riuscito, che m'ha fatto provare delle autentiche emozioni. E poi perché in esso ritrovo l'aria mediterranea, i diversi personaggi e il particolare clima umano d'una vicenda che ho molto amata, mentre andavo immaginandola, e che continuo ad amare.

C'è un episodio nella Calda vita di Vancini in cui lei ha sentito che il cinema può avere la stessa forza di linguaggio della pagina scritta?

Il buon cinema ha una forza di linguaggio anche superiore a quella delle pagine d'un libro (una forza meno polivalente, in un certo senso, cioè più ristretta, e, proprio a causa di questa ristrettezza, più intensa). Il lettore d'un libro, accogliendo le indicazioni e le suggestioni offertegli dalla pagina, deve formarsi l'immagine da sé, nel proprio cervello, durante qualche attimo di raccoglimento (sicché l'immagine che ne risulta può variare notevolmente da individuo a individuo). Il cinema (che tende addirittura, quasi rovesciando la sua specialissima e congenita natura di spettacolo, a ingannare lo spettatore proponendosi a lui come una riproduzione fotografica della vita stessa) offre invece perentoriamente, e talvolta ossessivamente, delle immagini già del tutto formate, precise, che, attraverso la vista, e grazie anche alla suggestione della colonna sonora, colpiscono istantaneamente i centri emotivi: anche senza, o quasi senza, la mediazione filtrante e graduale – e quindi rallentante e critica – del cervello. (Si potrebbe persino azzardare che il cinema, al contrario della letteratura, tende ad annullare o per lo meno a diminuire la funzione del cervello a favore dell'emotività). Premesso questo, preciserò che *La calda vita* di Vancini è ricca – specie durante l'avventura sull'isola, che occupa i tre quarti del film – di momenti la cui resa artistica, delicata e penetrante, oltre che drammatica, è altrettanto efficace delle pagine da cui sono nati.

Quando, un regista può maggiormente avvicinarsi a uno scrittore?

Quando un'opera di un determinato autore riesce talmente congeniale a un regista da togliergli addirittura la sensazione, se non la coscienza, che sia stata immaginata e scritta da un altro anziché da lui stesso.

C'è chi afferma che da cattivi libri si fanno anche buoni film, mentre da un buon libro non può uscire che un film mediocre. È d'accordo? Non pensa a delle eccezioni?

Dovrei non pronunciarmi, perché non leggo i cattivi libri. Ma credo non sia affatto vero. La nascita d'un capolavoro cinematografico, o semplicemente d'un film veramente buono, è sempre rara; e per essa, come per ogni avvenimento eccezionale, non può esistere nessuna regola.

Il cinema si rivolge sempre più a opere letterarie. È segno di crisi del cinema o di maggior concentrazione e impegno?

È in crisi non propriamente il cinema bensì il concetto stesso che noi abbiamo, o avevamo, del mondo e di tutti i rapporti umani. Ed è naturale che, nell'acuirsi di tale crisi, il cinema si rivolga sempre più frequentemente a opere letterarie, in quanto esso non può non tendere a una costante acquisizione di quei modi di sentire e di agire che la letteratura (la quale funziona, di epoca in epoca, come lo strumento principe per lo scandaglio e per la registrazione dei rapporti umani, o meglio delle loro incessanti variazioni) approfondisce e semplifica.

E le sue preferenze al cinema, in rapporto con la letteratura?

In passato mi colpì *Verso la vita*, tratto dall'*Albergo dei poveri* di Maxim Gorki; film in cui ammirai per la prima volta Jovet; nonché *La voce nella tempesta* (tratto, come tutti sanno, da un romanzo di Emily Brontë) in cui ammirai, ugualmente per la prima volta, Laurence Olivier; e infine anche un film tratto da un'opera di Dickens. Tra i film recenti tratti da libri ammiro soprattutto il russo e cecoviano *La signora dal cagnolino*, *La viaccia* di Bolognini, *Cronaca familiare* di Zurlini e *Il Gattopardo* di Visconti.

Pier Antonio Quarantotti Gambini

La calda vita: i pregi del film

Il pregio forse maggiore de *La calda vita* di Florestano Vancini consiste, a mio parere, nella grande novità d'ambientazione e d'atmosfera. In una produzione cinematografica, come l'attuale italiana, che si attarda in certe atmosfere post-neorealistiche, sia in chiave drammatica sia in chiave comico-satirica, quando non s'impania nelle paludi della incomunicabilità, è come se Vancini avesse spalancato finalmente le finestre.

Sino ad oggi è sembrato che i registi italiani riluttassero, chi più chi meno, dal porre a sfondo dei loro film la bellezza naturale dell'una o dell'altra parte d'Italia: che temessero, quasi, d'immedesimare i loro protagonisti con essa, analogamente a quanto fa – poniamo – un Ingmar Bergman con una quasi stregata natura nordica. Vancini, più arditamente di ogni altro, ha fatto il grande salto.

Ma *La calda vita* ha molti altri pregi, specie nella lunga parte che si svolge sull'isola.

Come spettatore vorrei indicare almeno alcuni momenti che non potrò dimenticare. Quello, per esempio, in cui Fredi, stiracchiandosi nella notte prima di rientrare in casa, urta con la mano il volto di Sergia, e quel suo movimento si tramuta in una lieve carezza, e lei accende su di lui la torcia elettrica e gli sorride. Scena breve, di alcuni attimi; ma che sembra contenere in sé, nella sua grazia improvvisa, tutta la spontaneità, la freschezza e la gentilezza degli amori tra adolescenti. Momenti come questo e come quello dei tre – Fredi, Sergia e Guido – che, rincorsi dal cane, si allontanano dalla casa e diventano sempre più piccoli laggiù lungo l'arco sabbioso della costa: visti alle spalle, perché alle loro spalle, sull'isola, rimane l'incontro dei loro destini ed essi diventano nulla più che tre puntolini nell'immensità della vita: momenti come questi raggiungono la poesia.

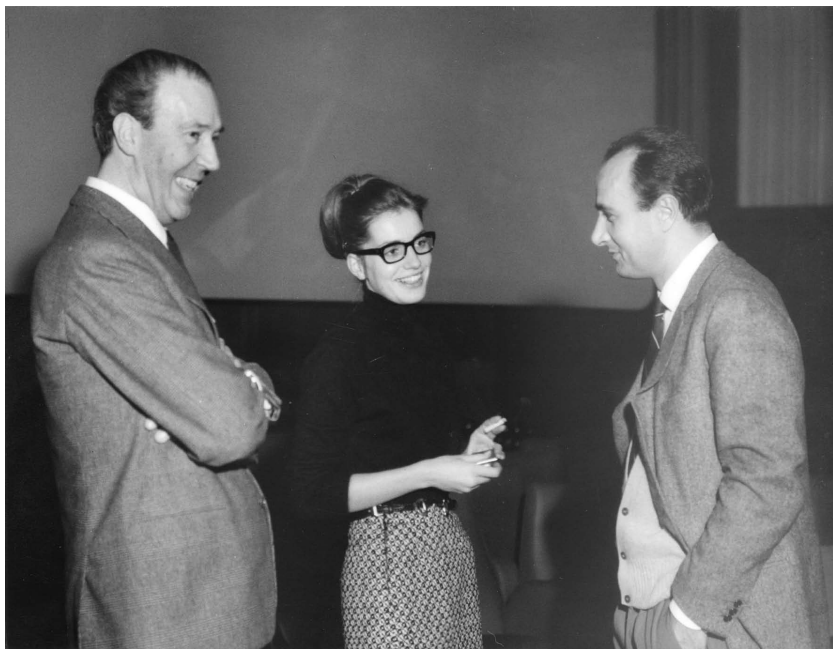
E che dire dello stringente gioco di espressioni, differentemente sconvolte, tra Fredi, Sergia e Guido durante il ritorno in motoscafo? E dei volti impietriti, in primo piano di Fredi, Guido e Sergia, contro uno sfondo grigio roccioso – uno sfondo anch'esso di pietra – mentre il corpo sfracellato di Max viene portato via dall'isola? In scene come questa de *La calda vita* di Vancini si riconosce l'impronta della grande arte cinematografica.

At above

La punta di di cui di La calce vita di
proprietà nostra in rispetto alla persona, alla de-
corazione e alla persona. In questo volume e in
maniera l'invenzione di Longin, Franki, Max
e Michel (e tutte le ricchezze di cui, che la
prevedono, di questi); mentre la storia di
Bruno e di Silvio - i genitori di Franki -
punta di Lini e di Cesar - il fratello
e il padre di Sergio - ~~non di più~~ di
Sinfia ^(e il grande amico di Fimela) con loro marito in un altro
volume, che si intitola Vicende le pite.

Manoscritto per una ipotetica quarta edizione de *La calda vita*
in due diversi romanzi (Archivio Irci)

- (in un posto tutto solo grullato di pappi:
Lupini/lo mettiamo a lavorare.)*
- 1 Cominciare con la telefonata
di Max a Sergio, togliendo le scene
iniziali del ritorno nel night-club
 - 2 allenerci la scena tra loro
tra Fredi e Max.
 - 3 Togliere ~~tutta la~~ ^{la} eleonora ^{con scene di}
~~John~~ ^{Caroline} parte di Fredi
 - 4 Allenerci la scena da comitato con
Freda dopo la morte di Max.
 - 5 Una prima finale Tylhier la scena
una ultima incontro tra Sergio e
Fredi, e prima una sua visita
alle zie di Max.
- Bisogna di ricomporre il ato
scena di Sergio, che appare anche
nel film ~~ma~~ ^{ma} ~~non~~ ^{non} ~~è~~ ^è ~~un~~ ^{un} ~~film~~ ^{film}
come una sorta di estensione
simile elegante.



Lo scrittore con Catherine Spaak e Florestano Vancini

*Due lettere di Florestano Vancini
a Pier Antonio Quarantotti Gambini*

Caro Quarantotti,

la sua lettera mi ha fatto un grande piacere, perché in fondo il suo giudizio è quello che intimamente più conta per me. Gliene sono grato.

Mai, per i precedenti miei film, ho ricevuto tanti complimenti e felicitazioni dalle persone normali, le più semplici e le più diverse, ma in genere tutte al di fuori degli ambienti "intellettuali". Ed è strano come esse pare abbiano colto del film proprio il senso più riposto, quello che era nel suo libro e che io ho cercato di rendere "visibile". Cioè, al film, forse, bisogna accostarsi con semplicità e buona fede. È ciò che in definitiva fa il pubblico normale ed è perciò forse che il film sta facendo incassi notevoli, per gli stessi produttori superiori all'aspettativa.

«La calda vita» è un capitolo chiuso. Ma io, se non altro, sono felice che esso mi abbia dato la possibilità di conoscerLa e mi auguro, se pure lavoro e vita quotidiana ci tengono lontani, che la nostra amicizia resti e, chissà mai, di rifare un'altra esperienza con Lei.

La saluto cordialmente,

il suo
Florestano Vancini

Roma, 19.3.'64

Caro Quarantotti,

grazie del libro.

E grazie di quel “qualcosa” che è l’estenuante e sottile emozione che esso mi ha dato alla lettura.

Spero che lei stia bene e mi auguro di aver l’occasione di incontrarla presto.

«La calda vita» mi ha dato l’ultimo dispiacere. Era già stato deciso (stampata anche la copia con i sottotitoli spagnoli) che il film avrebbe partecipato al festival di S. Sebastian. All’ultima ora (letteralmente!) un intralazzo del sottogoverno centro-sinistro lo ha eliminato per far posto al «Maestro di Vigevano».

Cordiali saluti,

Florestano Vancini

Roma, 3 giugno '64

Tullio Kezich

L'avventura produttiva de La rosa rossa

Avevo sempre ammirato il lavoro di Franco Giraldi e continuavo a ripetermi: «In fin dei conti, potrebbe fare qualcosa di meglio dei film di genere, western o commedie che siano». Avendo iniziato a lavorare come produttore con la RAI, dopo l'esperienza fatta con la società "22 Dicembre" creata a Milano assieme a Ermanno Olmi, tentai di portare Giraldi in televisione. C'era in ballo una serie – che poi non fu tale perché riuscii a realizzarne solo il pilota – che doveva chiamarsi *Storie di caccia e di guerra*, ma poi, per prudenza, diventò *Storie di montagna e di caccia*, scritta da me con Mario Rigoni Stern nella sua casa di Asiago. Avevo sentito dalla viva voce di Mario dei racconti che non aveva mai scritto e gli avevo proposto di elaborarli in forma di sceneggiatura per poi farne vari episodi. Proposi Franco per girare il "pilota", che fu *Il bracconiere* poi diretto da Eriprando Visconti. Lo portai da Angelo Romanò, direttore dei programmi TV alla sede di Milano, che per la verità lo accolse bene, ma con il risultato che un paio di giorni dopo mi disse: «Ah, simpatico quel ragazzo che mi hai portato»; e fu tutto.

Questo avveniva nel '66 e dovemmo aspettare alcuni anni finché nel '72 inaspettatamente si liberò un progetto affidato a uno dei registi che lavoravano di più, il bravo Sandro Bolchi. Il quale, pur non essendo triestino ma avendo vissuto molto a Trieste, era legato alla nostra letteratura e voleva dirigere *La rosa rossa* dal romanzo istriano di Pier Antonio Quarantotti Gambini. Aveva fatto fare la sceneggiatura a Dante Guardamagna, fiumano, e insomma c'era questo copione, il film doveva partire, forse anzi lo volevano girare in video e non in pellicola, Sandro era pieno di impegni, di cose che si accavallavano... A un certo punto ci disse: «Guardate, io quest'anno non lo posso fare». La fortuna volle che il dirigente del settore fosse Pio De Berti Gambini, cugino del compianto Pier Antonio, comprensibilmente dispiaciuto per il fatto che la cosa andasse persa e mi chiese se avessi qualcuno per prendere le redini dell'impresa. Certo che ce l'avevo, gli portai Franco e in questo caso andò tutto molto bene.

Decidemmo di fare un film vero e proprio e partimmo con questa impresa, che fu una bella avventura comune perché fummo io e Franco a fare

i sopralluoghi in Istria, nei luoghi del romanzo... Girammo in luoghi reali, con pochi adattamenti, tutto dal vero. Avevamo un produttore esecutivo, Arturo La Pegna, sensibile e molto capace che riuscì a fare il film con pochissimi soldi. A Capodistria girammo delle scene bellissime con i nobili istriani che vanno e vengono da teatro... Ovviamente bisognava stare attenti a inquadrare perché se facevi una mezza panoramica a sinistra c'era il rischio di veder spuntare un orrendo supermarket fatto dagli Jugoslavi, un pugno nell'occhio in questa meravigliosa piazza veneta. Anche l'interno del teatro di Pola era devastato e obsoleto, difficile isolare un paio di palchi presentabili. Quanto alla scena di *Il barbiere di Siviglia* è un pezzo trapiantato: siccome non avevamo i mezzi per realizzare una scenetta con cantanti e coro, l'abbiamo preso da un precedente film "ricco" di Giraldi.

Mi ricordo le grandi discussioni sul cast del film. Si affacciò per la protagonista, che doveva essere una signora ancora bella ma un po' anziana, l'idea di cercare una diva ritirata del cinema italiano. Facemmo venire Maria Denis, all'epoca ancora splendida. Talmente bella che il nostro Arturo si mise discretamente a corteggiarla, ma lei si risentì e se ne andò dopo avermi detto: «Guardi, sapevo che non dovevo venire, perché il cinema è un ambientaccio». E così la perdemmo, ma rimediammo subito prendendo Elisa Cegani, carinissima, brava, una gran signora anche lei. Per il marito non ci furono esitazioni, scegliemmo Antonio Battistella, attore di teatro meraviglioso, che mi costò una tirata d'orecchi da parte di un dirigente RAI il quale mi chiamò e mi disse: «Ma come? Facciamo un film e tu mi prendi Battistella? Battistella lo posso avere quando voglio, ma in altre cose, nel teatro televisivo...». «Abbi pazienza – gli risposi. – Ormai è scritturato e ce lo teniamo. Vedrai però che non avrai da lamentarti». Infatti Battistella con questo film vinse il premio per il miglior attore al festival di Taormina. Battistella era un uomo introverso, timido, non parlava con nessuno. Istriano d'origine, il ritorno nelle sue terre gli fece un bene incredibile: con noi diventò affettuoso, cooperativo, grato... E riuscii ad avere un reduce della *Dolce vita*, Alain Cuny, per la parte del generale austriaco: poche pose ma importanti e le fece molto bene. Mi ricordo che fu molto soddisfatto perché gli fu data una vestaglia facendogli notare che era quella indossata da Burt Lancaster nel *Gattopardo*. Visconti riempiva le case d'arte e di costumi che poi venivano utilizzati in molti film successivi... Bisognava vedere la contentezza di Cuny quando si mise quella vestaglia...

Per la servetta volevamo Ornella Muti, allora esordiente. Si presentò con la madre. Ci affannammo a spiegarle che era un film d'arte, che non assicurava grandi guadagni ma nobilitava. La ragazza in quel momento aveva fatto

un paio di film. Cercai di far capire, soprattutto alla madre, che le offrivamo la possibilità di fare una cosa che avrebbero visto i critici... Ornella fu subito disponibile, e disse: «Ah, sì, mi pare bene...». Io incalzai: «Beh, ci dovete un po' venire incontro...». La mamma mi interruppe: «Cinque milioni!». Avevamo settanta milioni per fare tutto il film, come avremmo potuto darne cinque alla Muti? Non restava che insistere: «Cara signora, tenga conto che è un film d'arte, una cosa pregevole, sua figlia viene in qualche modo incorniciata, ha intorno dei grandi attori...». Lei ribatté: «Sì, sì, ho capito benissimo...». «E allora?». «Cinque milioni!». Rinunciammo e prendemmo una cecoslovacca bella e brava, Susanna Martinkova, per cinquecentomila lire.

A proposito di soldi, è da *La rosa rossa* che Franco, per il gusto di fare cose belle, cominciò a guadagnare poco o niente. Questo volevo esprimere quando dicevo che io l'ho rovinato rubandolo al cinema commerciale per farlo lavorare nella televisione di qualità. Franco ha visto così dissolversi o quasi il piccolo castelletto che si era fatto con il cinema. Ha pagato di persona, in senso stretto, e non si è mai lamentato, tanto è vero che dopo Quarantotti Gambini abbiamo continuato a fare cose insieme.

Franco Giraldi

La rosa rossa: *ricordi della lavorazione*

Il romanzo

Mi attraeva la possibilità di raccontare una storia intimista, che narrasse di una nobiltà infreddolita, di una piccola nobiltà immersa in un evento cosmico: la fine della terrificante Prima guerra mondiale. In genere non concepisco i film senza una connessione con la storia. Mi piaceva che attraverso questi tre personaggi, questi tre nobili, si capisse la fine di un mondo, quello che stava cambiando. Questo era lo straordinario potere implicito presente nel racconto di Quarantotti Gambini. [...] Si possono manipolare i materiali di un'opera letteraria, ma l'essenza e il segreto vanno mantenuti. Fra quelli che ho girato, *La rosa rossa* è il film più fedele al libro originale. Per esempio, il personaggio di Piero, che si arrampica e appassiona agli enigmi dell'esistenza, che vive una rispettosa mediocrità, aveva per me un valore poetico straordinario già sulla pagina. Si tratta di un caso emblematico in cui la poesia è suggerita con strumenti leggeri e indiretti.

Riprese istriane

Attraverso *La rosa rossa*, dopo un lungo giro di avvicinamento, sono arrivato alle mie origini, anche le mie origini culturali, le mie origini immaginarie. Conoscevo da tanti anni Tullio Kezich, ma il vero incontro con lui avvenne quando, insistendo, mi esortò a debuttare in un film per la televisione. Consideravo dirigere *Un anno di scuola* da sempre, però in cantiere c'era anche l'idea di fare *La rosa rossa* con Sandro Bolchi, girando in teatro di posa. In poco tempo l'ipotesi di Bolchi decadde ed ereditai il progetto. Lessi il libro di Quarantotti Gambini e dissi subito a Kezich che ero certo andasse girato in Istria, sul posto. Non immaginavo nemmeno che avremmo dovuto ricostruire tutto. Tullio fu comunque subito d'accordo. [...]

Il progetto mi entusiasmava sempre più e iniziai a immaginare come raccontarlo. *La rosa rossa* è un racconto lungo di Pier Antonio Quarantotti Gam-

bini, ambientato a Capodistria, alla fine della prima guerra mondiale. Mi accorsi subito che l'ambientazione a Capodistria non si poteva fare, tranne che di notte, nella Piazza della Loggia. Di giorno risultava impossibile, perché si vedevano costruzioni enormi, grattacieli... Capii che un'ambientazione ideale poteva essere Rovigno. Difatti, il cuore della vicenda lo girammo a Rovigno, anche se alcune scene, come la passeggiata verso il teatro dei tre vecchi, vennero riprese in Piazza della Loggia a Capodistria, mentre l'interno del teatro venne girato a Pola. Ho girato di notte a Capodistria, di giorno gli esterni a Rovigno. La casa dei De Faralia in parte è a Rovigno (la parte dei servizi), in parte è a Valle d'Istria (la parte del salone). Si fa quest'operazione per dare l'idea di un mondo senza più connotazioni restrittive. Raccolsi tanti elementi per dare un'impressione complessiva dell'ambiente istriano, per rendere l'essenza dell'Istria. La cosa importante è che vedendo il film si abbia l'idea che si tratti di quel mondo e non di un altro: questa mi sembra la cosa più pregevole che abbiamo ottenuto con *La rosa rossa*. [...]

Girai secondo le necessità del racconto. La cosa che mi premeva di più era l'immersione dei personaggi nel paesaggio, l'amalgama, in modo da rendere imprescindibile l'uno dagli altri. Alain Cuny, che cammina verso la chiesa di Rovigno, con il bastone, con la rosa rossa in mano, oppure Basilia che scende per i vicoli, sono totalmente immersi in quel mondo e credo che questo rendere la totale osmosi fra personaggi e paesaggio sia un risultato notevole. Mi accorgevo che i personaggi si muovevano su quel set con assoluta identificazione perfino con le pietre, anche nei momenti di pausa. Questo succede quando c'è un'autenticità nella storia: la cosa curiosa è che non c'era bisogno di guidarli, si trattava di qualcosa di automatico. L'immersione dei personaggi nel paesaggio è uno dei fondamenti del mestiere del regista, ma durante la lavorazione del film era come se mi venisse naturale. Del resto è anche una mia caratteristica quella di non girare in modo statico, ma di cercare di far interessare ai personaggi un legame con i paesaggi, con gli oggetti.

La produzione

Un discorso a parte va fatto sulla RAI degli anni '70. Il mio interlocutore per quello che riguarda la produzione era Tullio Kezich: un vero lusso... C'erano poi dirigenti eccezionali come Romanò e De Berti... Era un mondo favorevole al lavoro: la RAI non aveva concorrenti, era libera da angosce di mercato, e poteva quindi permettersi di fare prodotti di nicchia, con me e con autori più importanti. L'audience non era ancora un problema e i successi

non mancavano: mi pare che *La rosa rossa* fece in prima serata nove milioni di telespettatori, anche se in un periodo di assenza di concorrenza.

Era una RAI molto aperta, molto disposta a sperimentare. Ne ho beneficiato facendo *La rosa rossa*, *Il lungo viaggio*, *Un anno di scuola*, *La giacca verde*, cose che il mercato cinematografico commerciale non avrebbe consentito di realizzare. La RAI consentiva agli autori di girare i film che il mercato non avrebbe voluto: la libertà artistica era totale, a patto però che il film costasse pochi soldi. *La rosa rossa* infatti l'ho dovuto dirigere totalmente gratis, seppur con molta allegria. Scoprii una cosa buffa: fare un lavoro gratis mette una grande euforia, non so perché! Kezich, al proposito, scherzava molto spesso con me, dicendo che avendomi fatto fare dei bei film mi aveva fatto guadagnare poco. Sostiene che io avessi degli appartamenti che avrei venduto per finanziarmi. Una casa l'ho venduta a dire il vero, ma avevo un minimo di autonomia. Era un patto col diavolo, ma un patto benefico! [...]

Una cosa divertente de *La rosa rossa* è che, dati i pochi soldi che avevamo, la RAI mi propose di farlo in 16 millimetri. Fino ad allora avevo sempre girato sul grande schermo, e avevo quindi il terrore di usare il 16 millimetri. Decisi di girare in Techniscope, che era la tecnica con cui Leone aveva girato tutti i suoi film. Consisteva nella divisione di un fotogramma in due, cosa che comportava un notevole risparmio di pellicola. Da ciò si generò il paradosso di una vicenda squisitamente intimistica girata però su schermo panoramico.

Gli interpreti

L'incontro con Cuny fu la cosa veramente singolare della lavorazione. Mi ricordo che lo ammiravo tanto già da *La dolce vita*, e per la figura del conte mi pareva imprescindibile. [...] Ci fu tra me e lui una sintonia straordinaria. Io divido gli attori in due categorie: quelli che sono e quelli che fanno. Alain Cuny sembrava non dover nemmeno recitare il suo personaggio: lo era e basta. Aveva una nobiltà intrinseca, una malinconia distaccata, uno sguardo indulgente sulle sciagure del mondo, un sorriso dolce e allo stesso tempo severo. Era veramente una grande presenza.

Fra gli interpreti de *La rosa rossa* ebbi la fortuna di trovare Battistella. Fu semplicemente straordinario e infatti venne premiato per la sua parte. Era un altro attore sublime, e incarnava l'opposto di Cuny: se quest'ultimo "era", Battistella "faceva" la sua parte. Si tratta del resto di due modi, entrambi validi, per raggiungere risultati artistici.

Per il ruolo della cugina pensai a Maria Denis. La incontrai, era una si-

gnora borghese, sposata con un benestante: ebbe come una forma di pigrizia e non volle accettare. Devo dire però che Elisa Cegani, che alla fine impersonò la cugina, recitò con una tale passione, una tale grazia, che ne rimanemmo tutti entusiasti. Una nota curiosa sul cast: Sergio Bardotti, “paroliere” delle canzoni di Endrigo e di Ornella Vanoni, che io conoscevo tramite Bacalov, fece la parte del dottor Rascovich, doppiandosi da solo con un accento che poteva anche sembrare locale.

Nel cast era prevista anche Ornella Muti: era una delle candidate per il ruolo della servetta. Era deliziosa, era perfetta, aveva qualcosa di slavo, ma costava troppo. Avevamo un budget molto risicato. Scegliemmo così la Martinkova, che era comunque bravissima.

Note ai testi

Le analisi degli adattamenti cinematografici riprendono e rielaborano in forma più articolata qualche passaggio contenuto in Luciano De Giusti, *Trasmutazioni filmiche: tre romanzi di Quarantotti Gambini attraverso lo schermo*, in Daniela Picamus (a cura di), *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2011.

Cinema e letteratura. Domande a P. A. Quarantotti Gambini è apparso in «L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica», V, 26, febbraio 1964.

P. A. Quarantotti Gambini, *La calda vita: i pregi del film*, è un testo dattiloscritto conservato nell'archivio dello scrittore presso l'Irci di Trieste. La sua stratificata elaborazione in varie stesure fa pensare a un proposito di destinazione pubblica di cui però non si è trovato riscontro.

Le due lettere di Florestano Vancini a P. A. Quarantotti Gambini sono inedite.

Il testo di Tullio Kezich, *L'avventura produttiva de La rosa rossa*, è un estratto della sua testimonianza *Amicizia e lavoro*, contenuta in Luciano De Giusti (a cura di), *Franco Giraldi, lungo viaggio attraverso il cinema*, Kaplan, Torino, 2006.

Da questo medesimo volume è stato ripreso, con lievi modifiche e adattamenti, il testo di Franco Giraldi, *La rosa rossa: ricordi della lavorazione*, composto da dichiarazioni sul film rese in *Conversazione con Franco Giraldi*, a cura di Riccardo Costantini, Luciano De Giusti, Federico Zecca.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare Daniela Picamus per il costante e insostituibile aiuto offerto in molte fasi della preparazione di questo volume. Ringrazio l'Irci, l'Istituto Regionale per la Cultura Istriano-fumano-dalmata di Trieste per avermi messo a disposizione i documenti dell'Archivio Quarantotti Gambini, in particolare la Presidente Chiara Vigni e il Direttore Piero Delbello. La mia riconoscenza va inoltre a Michela Casagrande, Sergio M. Germani, Livio Jacob (La Cineteca del Friuli), Roberto Spazzali.

Filmografia

Les Régates de san Francisco (Il risveglio dell'istinto)

Regia: Claude Autant-Lara (prestanome ediz. ital.: Roger Debelmas); *soggetto:* dal romanzo "L'onda dell'incrociatore" di Pier Antonio Quarantotti Gambini; *sceneggiatura (adattamento e dialoghi):* Jean Aurenche, Pierre Bost; *fotografia* (Eastmancolor): Armand Thirard; *montaggio:* Madeleine Gug; *scenografia:* Max Douy; *musica:* René Cloërec; *canzoni:* Dalida; *interpreti e personaggi:* Danièle Gaubert (Lidia), Laurent Terzieff (Eneo), Suzy Delair (Lucia), Folco Lulli (Luigi), Nelly Benedetti (Tina), Dominique Blondeau (Ario), François Nocher (Berto); *produzione:* Raoul Lévy per Iéna Productions e C.E.I.A.D.; *riprese (esterni):* Villefranche-sur-mer; *interni:* Studi Victorine (Nice); *durata:* 75'; *origine:* Francia, Italia, 1960.

La calda vita

Regia: Florestano Vancini; *soggetto:* dal romanzo omonimo di Pier Antonio Quarantotti Gambini; *sceneggiatura:* Elio Bartolini, Marcello Fondato, Florestano Vancini; *fotografia* (Technicolor): Roberto Gerardi; *operatore:* Sante Achilli; *montaggio:* Roberto Cinquini; *scenografia:* Flavio Mogherini; *costumi:* Pier Luigi Pizzi; *musica:* Carlo Rustichelli diretta da P.L. Urbini; *canzoni:* "Non è niente" di Rustichelli e Cassia, cantata da Peter Tevis, poi da Catherine Spaak che canta anche "I giorni azzurri" di Lunero e Calibi; *interpreti e personaggi:* Catherine Spaak (Sergia), Jacques Perrin (Fredì), Fabrizio Capucci (Max), Gabriele Ferzetti (Guido), Daniele Vargas, Halina Zalewska, Marcella Rovenà; *produzione:* Silvio Clementelli per Jolly Film (Roma), Les Films Agiman (Paris); *distribuzione:* Unidis; *riprese (esterni):* Capo Carbonara (Villasimius), Cagliari; *durata:* 110'; *origine:* Italia, 1964.

La rosa rossa

Regia: Franco Giraldi; *soggetto:* dal romanzo omonimo di Pier Antonio Quarantotti Gambini; *sceneggiatura:* Dante Guardamagna; *fotografia* (Technicolor): Marcello Masciocchi; *operatore:* Claudio Tondi; *montaggio:* Giuseppe Giacobino; *scenografia:* Niko Matul; *arredamento:* Teresa Gliozzi; *costumi:* Danda Ortona; *musica:* Luis Bacalov; brani dalle *Sinfonie n. 1, n. 4, n. 7* di

Gustav Mahler; canti popolari: *consulente musicale*: Claudio Noliani (coro Antonio Illesberg di Trieste, diretto da Mario Strudthoff); *interpreti e personaggi*: Alain Cuny (il conte Paolo Balzeri), Antonio Battistella (Piero), Elisa Cegani (Ines), Margherita Sala (Basilia), Sergio Bardotti (il dottor Rasco-vich), Susanna Martinkova (Rosa), Giampiero Albertini (Andrea); *produzione*: Arturo La Pegna per C.E.P. – RAI Radiotelevisione Italiana; *direttore di produzione*: Massimo Ferrara; *riprese*: Rovigno, Capodistria, Albona, Bale, Pola; *durata*: 95'; *origine*: Italia, 1973.

Bibliografia

Opere di P.A. Quarantotti Gambini

- I nostri simili*, Edizioni di «Solaria», Firenze, 1932; poi Einaudi, Torino, 1949, 1966, 1981.
- La rosa rossa*, Treves, Milano, 1937; poi Garzanti, Milano, 1947; poi Einaudi, Torino, 1960, 1965.
- Le trincee*, Einaudi, Torino, 1942.
- Un antifascista epurato*, stampa a cura dell'autore, Milano, 1946.
- L'onda dell'incrociatore*, Einaudi, Torino, 1947, 1962, 1976; anche Mondadori, Milano, 1966; poi Sellerio, Palermo, 2000.
- Primavera a Trieste*, Mondadori, Milano, 1951, 1967; poi Edizioni Svevo, Trieste, 1985.
- Amor militare*, Einaudi, Torino, 1955.
- Il cavallo Tripoli*, Einaudi, Torino, 1956, 1963, 1977.
- La calda vita*, Einaudi, Torino, 1958.
- Sotto il cielo di Russia*, Einaudi, Torino, 1963.
- I giochi di Norma*, Einaudi, Torino, 1964, 1980.
- Luce di Trieste*, Eri-Rai, Torino, 1964.
- Racconto d'amore*, Mondadori, Milano, 1965.
- Il vecchio e il giovane* (con Umberto Saba), *Carteggio 1930-1957*, a cura di Linuccia Saba, Mondadori, Milano, 1965.
- Le redini bianche*, Einaudi, Torino, 1967; poi, Isbn, Milano, 2011.
- La corsa di Falco*, Einaudi, Torino, 1969.
- Al sole e al vento*, Einaudi, Torino, 1970.
- Gli anni ciechi*, Einaudi, Torino, 1971.
- Il poeta innamorato. Ricordi*, a cura di Riccardo Scrivano, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1984.
- Neve a Manhattan*, Fazi, Roma, 1998.
- Il ritorno del fante (Tutti quei soldati)*, Edizione a cura di Daniela Picamus, Libreria antiquaria Drogheria 28-Irci, Trieste, 2015.
- Opere scelte*, a cura di Mauro Covacich, Milano, Bompiani, 2015.

*Saggi su P. A. Quarantotti Gambini**

- Baroni Giorgio, *Per una rilettura di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «La Nuova ricerca», XII, 12, 2003.
- Barucco Pierre, *Quarantotti Gambini: Classicisme et triestinité*, «Critique», 435-436, agosto-settembre, 1983.
- Bàrberi Squarotti Giorgio, *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in Id., *Poesia e narrativa del Novecento*, Mursia, Milano, 1961.
- Bàrberi Squarotti Giorgio, *P. A. Quarantotti Gambini*, in Id., *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna, 1965.
- Bo Carlo, *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «Umana», XVI, 11-12, 1967.
- Bo Carlo, *P. A. Quarantotti Gambini*, Circolo della Cultura e delle Arti, Trieste, 1968.
- Covacich Mauro, *Introduzione*, in P. A. Quarantotti Gambini, *Opere scelte*, a cura di Mauro Covacich, Bompiani, Milano, 2015.
- Davico Bonino Guido, *Presentazione*, in P. A. Quarantotti Gambini, *Le redini bianche*, Einaudi, Torino, 1967.
- Davico Bonino Guido, *Postfazione*, in P. A. Quarantotti Gambini, *Le redini bianche*, Isbn, Milano, 2011.
- Debenedetti Giacomo, *Quarantotti Gambini etnologo malgré lui*, «La Fiera letteraria», 5 ottobre 1958.
- Debenedetti Giacomo, *Non è vita la «calda vita»*, in Id., *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963.
- Falqui Enrico, *Quarantotti Gambini* in Id., *Prosatori e narratori del Novecento italiano*, Einaudi, Torino, 1950.
- Guagnini Elvio, *Palinsesti "triestini". A proposito di Franco Giraldi e alcuni scrittori giuliani*, in De Giusti Luciano (a cura di), *Franco Giraldi, lungo viaggio attraverso il cinema*, Kaplan, Torino, 2006.
- Giulia Iannuzzi, *Sotto il cielo di Trieste. Fortuna critica e bibliografia di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, Biblion, Milano, 2013.
- Kezich Tullio, *Un odore di mare giovane*, in P. A. Quarantotti Gambini, *L'onda dell'incrociatore*, Sellerio, Palermo, 2000.
- Maier Bruno, *La narrativa di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «Letterature Moderne», IX, 4, 1959.
- Maier Bruno, *La narrativa di Pier Antonio Quarantotti Gambini e la dolorosa ini-*

* I testi di questa sezione costituiscono una selezione indicativa. Maggiori dati bibliografici in Daniela Picamus, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, Marsilio/Irci, Venezia, 2012.

- ziazione dei fanciulli e degli adolescenti alla vita, in Id., *Scrittori triestini del Novecento*, a cura di Oliviero Honoré Bianchi, Manlio Cecovini, Marcello Fraulini, Bruno Maier, Biagio Marin, Fabio Todeschini, Lint, Trieste, 1968.
- Manica Raffaele, *Sotto il cielo dell'Istria. Quarantotti Gambini*, «Nuovi Argomenti», 5, 1995.
- Manica Raffaele, *L'inverno americano di Quarantotti Gambini*, in P. A. Quarantotti Gambini, *Neve a Manhattan*, Fazi, Roma, 1998.
- Manica Raffaele, *L'Istria di Quarantotti Gambini*, in *La cultura istriana e fiumana del Novecento*, «Resine», n.s., 99-100, 2004.
- Montale Eugenio, *Recensione a "I nostri simili" di P. A. Quarantotti Gambini*, «Pegaso», V, n.1, 1933.
- Pellegrini Ernestina, *La rosa rossa di Quarantotti Gambini fra «riflessi danubiani» e «luce mediterranea»*, «Il Lettore di provincia», IX, 34-35, 1978.
- Pellegrini Ernestina, *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in Id., *Trieste dentro Trieste*, Vallecchi, Firenze, 1985.
- Picamus Daniela (a cura di), *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2011 (con saggi di Cristina Benussi, Massimiliano Tortora, Rolando Damiani, Giorgio Baroni, Riccardo Scrivano, Giulia Iannuzzi, Elvio Guagnini, Gilbert Bosetti, Gian Carlo Ferretti, Daniela Picamus, Luciano De Giusti, Fabio Russo, Roberto Spazzali).
- Picamus Daniela, *Pier Antonio Quarantotti Gambini. Lo scrittore e i suoi editori*, Marsilio/Irci, Venezia, 2012.
- Scrivano Riccardo, *Profilo di Quarantotti Gambini*, «Il Ponte», XXII, 6, 1966.
- Scrivano Riccardo, *Quarantotti Gambini*, La Nuova Italia, Firenze, 1976.
- Scrivano Riccardo, *La figura e l'opera di P. A. Quarantotti Gambini*, «Pagine istriane», 4, 1985.
- Traversi Valeria, *Il ritorno a casa attraverso la letteratura: L'Istria di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, «Rivista di Letteratura italiana», XXIV, 3, 2006.

Scritti su P. A. Quarantotti Gambini e il cinema

- De Giusti Luciano, *Trasmutazioni filmiche: tre romanzi di Quarantotti Gambini attraverso lo schermo*, in Daniela Picamus (a cura di), *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2011.
- Domande a P. A. Quarantotti Gambini*, «L'Europa letteraria. L'Europa artistica. L'Europa cinematografica», V, 26, febbraio 1964.
- Roberti Franca, *Quarantotti Gambini resiste alla tentazione del cinema*, «La voce libera», 17 gennaio 1949.

Rosada Guido, *Si farà "L'onda dell'incrociatore"?*, «Cinema», 25 ottobre 1955.

*Testi su cinema e letteratura**

AA.VV., *Sulla traduzione intersemiotica*, «Versus», 85-86-87, 2000.

AA.VV., *L'adaptation cinématographique: questions de méthode, questions esthétiques / Film Adaptation: Methodological Questions, Aesthetic Questions*, «iris», 30, automne 2004.

Alberione, Marchelli, Olla, Salvatore, *Carta pellicola. Scrittori e scritture nel cinema di François Truffaut*, Edizioni di Cineforum-Edizioni Ets, Pisa, 2005.

Andreazza Fabio, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Bulzoni, Roma, 2008.

Baron Anne-Marie, *Romans français du XIX siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermond-Ferrand, 2008.

Bartolomeo Beatrice, Chemotti Saveria, Piva Manlio (a cura di), *Letterati al cinema*, «Studi novecenteschi», 61, giugno 2001.

Bartolomeo Beatrice, Polato Farah (a cura di), *Scrivere per il cinema*, «Studi novecenteschi», 67-68, giugno-dicembre 2004.

Bartolomeo Beatrice, Polato Farah (a cura di), *Scrivere per il cinema IV – Il sogno del cinema*, «Studi novecenteschi», 75, gennaio-giugno 2008.

Battisti Chiara, *La traduzione filmica. Il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Ombre corte, Verona, 2008.

Bonsaver Guido, McLaughlin Martin, Pellegrini Franca (a cura di), *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, Cesati, Firenze, 2008.

Brandi Paolo, *Parole in movimento. L'influenza del cinema sulla letteratura*, Cadmo, Fiesole, 2007.

Camerino Vincenzo (a cura di), *Cinema e letteratura*, Barbieri, Lecce, 2000.

Carmagnola Fulvio, *Plot, il tempo del raccontare nel cinema e nella letteratura*, Meltemi, Roma, 2004.

Casetti Francesco, Sgarbi Elisabetta (a cura di) *Visioni. Tra cinema e letteratura*, «Panta», 26, Bompiani, Milano, 2008.

Cinquegrani Alessandro, *Letteratura e cinema*, La Scuola, Brescia, 2009.

* La bibliografia sull'argomento, che include quella specifica sull'adattamento cinematografico, è ormai vastissima. Viene pertanto qui circoscritta a una selezione di testi pubblicati a far data simbolica dal 2000, ai quali si rinvia per una integrazione dei seguenti riferimenti essenziali con quelli in essi contenuti.

- Clerc Jeanne-Marie, Carcaud-Macaire Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Klincksieck, Paris, 2004.
- Colombi Matteo, Esposito Stefania (a cura di), *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*, Meltemi, Roma, 2008.
- Costantino Michela (a cura di), *Cinema e letteratura. Incontri con gli autori*, Franco Angeli, Milano, 2008.
- Dumont Renaud, *De l'écrit à l'écran*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Dusi Nicola, *Il cinema come traduzione*, Utet, Torino, 2003.
- Eco Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano, 2003.
- Fadda Michele, *Scritture del visibile. Itinerari del "vedere" e del "dire" tra cinema e letteratura*, Aracne, Roma, 2004.
- Fumagalli Armando, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Editrice Il Castoro, Milano, 2004.
- Gambacorti Irene, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2003.
- Gesù Sebastiano, Maccarrone Laura, *Ercole Patti. Un letterato al cinema*, Maimone, Catania, 2004.
- Hutcheon Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006 (tr. it. *Teoria degli adattamenti*, Armando, Roma, 2011).
- Maggitti Lorenzo, *Lo schermo tra le righe. Cinema e letteratura nel Novecento*, Li-guori, Napoli, 2007.
- Manzoli Giacomo, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003.
- Marchesi Giovanni, *La letteratura italiana e il cinema*, CUEM, Milano, 2009.
- Masecchia Anna, *Al cinema con Proust*, Marsilio, Venezia, 2008.
- Naremore James (a cura di), *Film Adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2000.
- Perniola Ivelise (a cura di) *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia, 2002.
- Sabouraud Frédéric, *L'adaptation*, Editions Cahiers du cinéma, Paris, 2006 (tr. it. *L'adattamento cinematografico*, Lindau, Torino, 2007).
- Schifano Laurence (a cura di), *Cinéma et littérature*, «Ritm», 6 (hors série), Université Paris X, Paris, 2002.
- Selvaggi Caterina, *Lo sguardo multiplo. Cinema e letteratura in Bellocchio, Benigni, Bergman, Bertolucci, Dardly e Pasolini*, Franco Angeli, Milano, 2007.
- Stam Robert, Raengo Alessandra (a cura di), *A Companion to Literature and Film*, Blackwell, Oxford, 2004.
- Stam Robert, Alessandra Raengo, *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Oxford, 2005.

- Testa Carlo, *Italian Cinema and Modern European Literatures 1945-2000*, Praeger, Westport, Connecticut, 2002.
- Testa Carlo, *Masters of Two Arts. Re-creation of European Literatures in Italian Cinema*, University of Toronto Press, Toronto, 2002.
- Tinazzi Giorgio, *La scrittura e lo sguardo*, Marsilio, Venezia, 2007 (n. e. aggiornata e ampliata, 2010).
- Torchi Francesca (a cura di), *Narrare / Rappresentare. La parola letteraria, lo schermo, la scena*, Clueb, Bologna, 2003.
- Volpe Sandro, *Adattamento*, Marsilio, Venezia, 2007.

Indice dei nomi citati

- Andrew, Dudley 16, 88
Antonioni, Michelangelo 59, 62, 80
Aragon, Louis 24
Arnaud, Michel 55, 56
Aurenche, Jean 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 36, 37, 111
Autant-Lara, Claude 7, 25, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 43, 44, 93, 111
Autera, Leonardo 82

Bacalov, Luis 108, 111
Barbera, Alberto 11, 77
Bardot, Brigitte 31
Bardotti, Sergio 80, 108, 112
Baroncelli, Jean de 36
Barthes, Roland 10, 11
Bartolini, Elio 59, 111
Barucco, Pierre 90, 114
Battistella, Antonio 80, 82, 102, 107, 112
Bazin, André 17, 88, 90
Bazlen, Bobi 21, 22, 23, 24, 55
Becker, Jean 26
Benedetti, Nelly 33, 111
Bergman, Ingmar 65, 95, 117
Bernanos, Georges 17, 32, 88
Bernard, Marc 23
Berthomé, Jean-Pierre 44
Bertolucci, Bernardo 77, 117
Bianchi, Oliviero Honoré 53, 115
Bini, Alfredo 57, 58
Blasetti, Alessandro 79
Blondeau, Dominique 32, 111
Bolchi, Sandro 76, 82, 101, 105
Bolognini, Mauro 57, 58, 59, 94

Bost, Pierre 25, 26, 31, 32, 36, 37, 111
Brambilla, Camillo 86
Brancati, Vitaliano 57
Brontë, Emily 94
Buache, Freddy 33, 44
Buñuel, Luis 24

Calvino, Italo 37, 38
Canel, Léon 29, 30
Capucci, Fabrizio 62, 63, 111
Carné, Marcel 24, 25, 26, 80
Casiraghi, Ugo 82
Cattrysse, Patrick 16
Cecovini, Manlio 53, 115
Cegani, Elisa 79, 102, 108, 112
Chabrol, Claude 36
Choublier, Claude 35
Clementelli, Silvio 59, 111
Clément, René 24, 25
Corsi, Barbara 57
Cortade, René 36
Cortellazzo, Sara 16
Costa, Antonio 8
Cosulich, Callisto 56, 57, 77
Covacich, Mauro 9, 39, 113, 114
Cresci, Gian Paolo 78
Cuny, Alain 80, 102, 106, 107, 112

Dalida (pseud. di Iolanda Cristina Gigliotti) 33, 111
Damiani, Damiano 80, 115
Davico Bonino, Guido 114
Debelmas, Roger 35, 111
Debenedetti, Giacomo 50, 54, 114

Indice dei nomi citati

- De Berti Gambini, Pio 76, 101
De Berti, Pio 76, 101, 106
De Giusti, Luciano 80, 84, 109, 114, 115
Delair, Suzy 33, 34, 111
Delannoy, Jean 25, 26
Denis, Maria 79, 102, 107
De Santis, Giuseppe 76
Deutchmeister, Henry 26, 27, 31
Dickens, Charles 94
Dorfmann, Robert 24
Douy, Max 43, 44, 111
Duran, Michel 35
Dusi, Nicola 14, 16, 117
Duvivier, Julien 26

Eco, Umberto 14, 47, 117
Einaudi, Giulio 21, 56, 68
Eliad, Tudor 16
Endrigo, Sergio 80, 108
Escobar, Roberto 70, 71

Faldini, Franca 59, 62, 64, 80
Fellini, Federico 77, 78, 80
Ferrero, Adelio 62
Ferzetti, Gabriele 59, 62, 63, 111
Fofi, Goffredo 59, 62, 64, 80
Fogazzaro, Antonio 8
Fondato, Marcello 59, 111
Fraulini, Marcello 53, 115
Fuzellière, Etienne 35

Gallimard, Claude 24
Gaubert, Danièle 32, 34, 111
Gay-Lussac, Bruno 37, 38, 44
Gilardelli, Anna 63
Giotti, Virgilio 49
Giraldi, Franco 7, 66, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 101, 102, 105, 109, 111, 114
Godard, Jean-Luc 36
Gorki, Maxim 94
Grémillon, Jean 80
Grignaffini, Giovanna 17, 88
Guardamagna, Dante 76, 78, 101, 111

Hakim, Raymond 26
Hakim, Robert 26
Hutcheon, Linda 13, 18, 117

Jakobson, Roman 13, 14
Jouvet, Louis 94

Kafka, Franz 10
Kezich, Tullio 5, 42, 62, 63, 76, 77, 78, 79, 81, 89, 101, 105, 106, 107, 109, 114
Kraiski, Giorgio 15

Lachize, Pierre 35
Lancaster, Burt 102
La Pegna, Arturo 102, 112
Lattuada, Alberto 58
Leone, Sergio 76, 107
Lévy, Raoul 30, 31, 33, 34, 35
Lizzani, Carlo 76
Lulli, Folco 33, 111

Maccaro, Angelo 32, 43
Mahler, Gustav 84, 112
Maier, Bruno 52, 53, 54, 61, 114, 115
Malaparte, Curzio 80
Manica, Raffaele 12, 115
Mann, Thomas 54
Manzoli, Giacomo 16
Marin, Biagio 53, 115
Martinkova, Susanna 81, 103, 108, 112

- Maugham, Somerset 11, 12
Maupassant, Guy de 24
McFerlane, Brian 16
Meyer, Roger 89
Michel, André 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 55, 56
Montale, Eugenio 67, 115
Montini, Franco 81
Morandini, Morando 81, 82
Moravia, Alberto 63, 65
Muti, Ornella 80, 81, 102, 103, 108
- Napolitano, Vittoria 64
Narboni, Jean 36
Nocher, François 32, 111
- Ojetti, Ugo 67
Olivier, Laurence 94
Olmi, Ermanno 76, 77, 78, 101
- Pasolini, Pier Paolo 10, 11, 57, 117
Perrin, Jacques 62, 63, 111
Pezzotta, Alberto 63
Philippe, Gérard 31
Picamus, Daniela 21, 22, 23, 24, 27, 28, 30, 38, 56, 67, 68, 69, 109, 110, 113, 114, 115
Pittoni, Anita 28, 29, 38
Pontecorvo, Gillo 76
- Radiguet, Raymond 31
Renoir, Jean 26, 36
Resnais, Alain 24
Rigoni Stern, Mario 101
Risi, Nelo 77
Roberti, Franca 12, 115
Romanò, Angelo 101, 106
Rosada, Guido 25, 116
- Rosi, Francesco 80
Rossignol, Jean 24, 26, 27, 30, 31, 33, 34, 56, 57, 59, 65
Rozier, Jacques 36
- Saba, Linuccia 22, 49, 113
Saba, Umberto 22, 41, 42, 43, 47, 49, 67, 113
Sala, Margherita 80, 112
Sampieri, Giuseppe Vittorio 25, 26, 27, 31, 37, 38
Sassoli, Dina 79
Schaffner, Franklin J. 24
Scrivano, Riccardo 9, 50, 51, 67, 72, 113, 115
Simenon, Georges 31
Šklovskij, Victor 15, 47
Soldati, Mario 12, 24, 25
Spaak, Catherine 62, 63, 111
Spila, Piero 81
Steiner, Georges 14
Stendahl (pseud. di Marie-Henri Beyle) 31
Stuparich, Giani 42
Svevo, Italo 54, 113
Swain, Dwight V. 16
- Taviani, Paolo 77, 78
Taviani, Vittorio 77, 78
Terzieff, Laurent 33, 34, 111
Tinazzi, Giorgio 7, 118
Todeschini, Fabio 53, 115
Tognazzi, Ugo 76
Tomasi, Dario 16
Truffaut, François 31, 32, 36, 116
Turigliatto, Roberto 11
- Valli, Alida 79

Vancini, Florestano	7, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 93, 95, 99, 100, 109, 111	Visconti, Eriprando	32, 94, 101, 102
Vanoni, Ornella	108	Visconti, Luchino	32, 94, 101, 102
Van Sant, Gus	9	Vitti, Monica	76
Vecchi, Paolo	84	Zurlini, Valerio	63, 94
Vidali, Vittorio	81		

orizzonti

Giaime Alonge, *Uno stormo di Stinger. Autori e generi del cinema americano*

Alessandro Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*

Giulia Carluccio, *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*

Giulia Carluccio (a cura di), *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo secolo*

Alessandro Faccioli, *Leggeri come in una gabbia. L'idea comica nel cinema italiano*

Luca Malavasi, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*

Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*

Anton Giulio Mancino, *Schermi d'inchiesta. Gli autori del film politico-indiziario italiano*

Elena Marcheschi, *Videoestetiche dell'emergenza. L'immagine della crisi nella sperimentazione audiovisiva*

Andrea Martini (a cura di), *L'antirossellinismo*

Andrea Martini, Simona Micali (a cura di), *Storia patria tra letteratura e cinema. Senso e Vanina*

Ilario Meandri, Andrea Valle (a cura di), *Suonol'immagine/genere*

Paolo Noto, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*

Valentina Re, Leonardo Quaresima (a cura di), *Play the Movie. Il DVD e le nuove forme dell'esperienza audiovisiva*

Alberto Scandola, *L'immagine e il nulla: l'ultimo Godard*

